MOTIVOS DE CRITICA



Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISION EDITORA

Prof. Juan E. Pivel Devoto
Ministro de Instrucción Pública

María Julia Ardao
Directora Interina del Museo Histórico Nacional

Dionisio Trillo Pays
Director de la Biblioteca Nacional

Juan C. Gómez Alzola
Director del Archivo General de la Nación

Colección de Clásicos Uruguayos

Vol. 58

Osvaldo Crispo Acosta
"Lauxar"

MOTIVOS DE CRITICA

Tomo I

Preparación del texto a cargo de
José Pedro Barrán y Benjamín Nahum

OSVALDO CRISPO ACOSTA
"LAUXAR"

MOTIVOS DE CRITICA

TOMO I

MONTEVIDEO
1965

PROLOGO

Osvaldo Crispo Acosta fue conocido entre nosotros, más que como crítico literario, como el profesor que ininterrumpidamente enseñó durante cincuenta y siete años.

Un mundo de anécdotas circula aún en torno de su persona y, con el paso de los años, la gratitud de sus alumnos ha llegado también a ser legión. Si bien sabemos que esto último puede discutirse, lo que conjura las dificultades y en una voz reúne las contrarias, ha, sin duda alguna, sido el esplendor moral de su carácter. Fue éste el único sol — nos parece — que ha alumbrado su largo camino hasta el fin.

Con todo, es preciso reconocer que no está sola la opinión acerca de su misantropía. Uno de sus alumnos más ilustres — los tuvo numerosos — el Prof. Eugenio Petit Muñoz recuerda con dolor y miedo un episodio ocurrido en 1913. Por motivos de solidaridad el grupo de estudiantes a que Petit pertenecía creyóse en la necesidad de declararse en huelga cierto día. Este hecho resultaba a Crispo particularmente irritante por considerarlo masificación rebañega. La situación agravóse a raíz de un equívoco incidente: estando este grupo de alumnos en el patio, resultó que otro — desavenido con Crispo Acosta desde el año anterior — inició contra éste, cuando encaminábase a clase, una aguda rechifla. Pudo haber confundido el profesor las responsabilidades, o fue la siguiente de presentarse este grupo que integraba Petit

sin estudiar a Vigny. Vigny era uno de los ídolos de Crispo. Lo cierto es que, al término de la clase, el profesor se desató en improperios circulares en torno a un tema que era el del Hombre en general. Recordó las peores definiciones al respecto: "Porque Taine dijo que el hombre es un gorila lúbrico y feroz". Y entre los autores acompañantes aparecía, como era de esperarse, también Schopenhauer. Acto seguido, exaltó Crispo la grandeza del que se alza contra todos, solo; y para pasar sin más ni más del dicho al hecho, comunicó que se "sentiría muy honrado si los estudiantes determinaran no asistir más a clase". Hoy, a medio siglo de distancia, y habiéndole nosotros conocido en su ancianidad, este episodio nos parece francamente risueño. Pues declaraciones de esta índole, si no con el mismo fuego, eran tan de su hábito, tan de su bueno y mal humor, que, en sus conocidos, se daba a menudo la tentación irresistible de suscitarlas.

Nos cuesta creer que quien se pasó 57 años enseñando —faltó en todo ese tiempo sólo 18 días por enfermedad— tenga que ser forzosamente caracterizado por su aislamiento desdeñoso. Claro —ya lo hemos dicho— que su humor era un problema. Y más aún: un enigma. Bien puede haberle ocurrido lo que a tantos descendientes de familias y nombres prestigiosos que habiéndose educado, por "habitat" y como por herencia, disfrutando jerarquía, delicadeza y respeto, no se avienen a que éstos sean desconocidos, luego, cuando tienen que adelantar solos por en medio de nuevos aluviones humanos.

Crispo Acosta fue cada vez más renunciando a la lucha dentro de las instituciones en que podía alternar, y a las oportunidades en que podía ser elegido. Decididamente las desdeñó una y otra vez.

No obstante, la soledad en que se recluyó no fue creadora. Su obra crítica más o menos sostenida termina en 1929 ó 1931. ¿Qué le condujo a este abandono? Ya viejo, y melancólicamente, nos dijo: "Barreiro me publicó un libro" —no precisó cuál era— "¿sabe cuántos ejemplares se vendieron? 17, mi amigo". Cabe decir aquí que este hombre altivo no era de los que ocultan sus reveses o dejan de aceptarlos. Por lo menos, nosotros le vimos reír de su ridículo en el siguiente caso: estando cierta vez frente a la puerta de una confitería, y mientras nos empecinábamos con el "Pase Ud., primero", contó que en otra oportunidad, trabándose con un amigo en la misma absurda cortesía, acabó él por echarse a retroceder, sin percatarse de un desnivel del piso por donde cayó y se fracturó una pierna. Contaba esto riéndose con tan buenas ganas, que se reía hasta con los hombros.

Sus libros —a los que suponía menos leídos de lo que fueron— por un pudor y dignidad que le impedían toda mención al respecto, quedaron abandonados a su propia suerte. Para la generación siguiente fueron inhallables. Todavía alguna vez se les puede encontrar en una que otra biblioteca pública, cruelmente mutilados por los estudiantes.

A ellos están consagrados, sobre todo los primeros. Puede también citarse otro lector no nombrado: el profesor. Y aún más, un tercero: el crítico. Dicha finalidad didáctica no tiene por qué imponer por sí misma lo trillado, lo fácil, lo pueril. Para convencernos de lo contrario, aun siguen vivas, en ese orden, las obras de Émile Faguet. Y creemos que algo semejante se había propuesto Crispo.

Pero un libro para estudiantes debe poseer, además de su transparencia y orden expositivos, una firme de-

finición y exaltación de los valores formadores del carácter. No basta comunicar la emoción de un autor, es necesario considerar también adónde conduce, qué papel hace, cómo repercute en ese otro mundo futuro de instantes en que se ha de ganar el pan con el sudor de la frente, y se han de hacer hijos con el propósito de no arrojarlos —como Rousseau— a la Inclusa. Enfrentar al autor con este contorno era para Crispo un acto de verdadera alegría. El rápido entusiasmo juvenil entraba, entonces, a vacilar de su propia vehemencia. Si hay un momento para vivir en la llama, debe haber otro, ineludible, para situarla en la historia. Ni la crítica literaria ni su enseñanza pueden permitirse —bajo pretexto de hacer sentir la vida— la productividad en masa de sonámbulos. (Véase en este volumen el estudio, en su aspecto moral, de Rubén Darío que reproducimos según su ampliación en 1945). Pero cuando estaba delante de aquellos valores que, en la propia combustión del arte acrisolan la ejemplaridad de sus fines, entonces Crispo Acosta acumulaba todo el soplo de su entusiasmo y el peso de su experiencia.

Si mostrábase crítico contundente muchas veces, más en sus conversaciones y clases que en lo que publicaba, no era, sin embargo, insensible al culto del matiz. Bien conocido ha sido su gusto por Anatole France. Con todo, este espíritu de fineza perceptible en el análisis de las ideas, de las facultades y emociones, no se ve tan claro en el estilo de sus escritos. Creemos que escribía como hablaba, porque a menudo sus páginas nos traen el eco de su conversación. Le preocupaban, en su indagación, sobre todo las motivaciones de una obra; y en la exposición, casi única-

mente la claridad. Fue ésta la palabra que más habitualmente y más fruitivamente le oímos pronunciar.

De las páginas que se leerán seguidamente, destaca Rafael Altamira los estudios consagrados a Rubén Darío y a Palma, sintiendo que el intento de Lauxar no es sólo "exponer un juicio sobre los autores sino dar al lector la idea justa de una literatura". Y Crispo Acosta puedo hacerlo "porque se encuentra en posesión de un excelente gusto artístico y de una gran erudición en la materia". Gustavo Gallinal, que ha elogiado casi todos los estudios de Crispo —exceptuando el de Reissig—, encuentra también reparos para dos que hemos incluido en la presente recopilación: son los referidos a la poesía gauchesca y a los caracteres generales de la Literatura Hispanoamericana. El prof. Héctor Rico juzga como uno de los puntos más altos de la labor crítica de Lauxar el estudio sobre Rubén Darío, y "de consulta imprescindible" para todo el que aspire a conocer debidamente este autor.

En la revista "Hispania", entre 1929 y 1931, publicó Crispo comentarios críticos sobre Azorín, Antonio Machado y Bécquer. Posteriormente, en el Nº 185 de la "Revista Nacional", mayo de 1954, publicó un nuevo y muy considerablemente ampliado estudio sobre Antonio Machado. Es el que recogemos en la presente recopilación. Una tarde, en su casa, a tiempo que nos entregaba un ejemplar del mismo, nos dijo: "Este es un hombre" —masculló refiriéndose al poeta español— "cuya vida y cuya obra me han interesado siempre". No quiso agregar nada más, y nosotros percibimos en su mutismo brusco y bronco el efecto de una confidencia interrumpida. El ensayo sobre Bécquer, también considerablemente ampliado y aquí reproducido, ocupó a Crispo hasta sus últimos días. Fue publicado

en los N°s 215 y 216 de la "Revista Nacional". Hay en él momentos de admirable agudeza crítica, entre los que escogemos aquél que señala la conciencia lúcida y al mismo tiempo de par en par enigmática, con que el sevillano buscaba por las flotantes modulaciones de la asonancia el timbre justo en el que trasponía su entidad de gnomo musical.

En cuanto al nombre "Lauxar" que figura como seudónimo de su obra, ha sido hallado por D. José Pereira Rodríguez en "La Guerra de Granada": "... en un barrio que llaman *Lauxar* en el medio de la Alpujarra". La misma comprobación ha sido hecha por Esther de Cáceres que, con más segura convicción, afirma: "En las remotas páginas de "La Guerra de Granada", encontró el doctor Osvaldo Crispo Acosta este hermoso nombre de Lauxar con el que firmaría todos sus ensayos de crítica..."

Conocimos a Crispo Acosta sólo en sus últimos años. Y mucho nos hizo pensar aquella su manera de vivir y de acercarse a la muerte tan solitariamente. En su casa —según nos dijo— llegaba incluso a no hablar con la persona que le servía, ni para pagarle el sueldo que, en fecha y hora fija, dejaba en una mesa. Se pasaba casi todo el día leyendo. Una vecina joven que podía verlo desde su ventana nos contó que aquella cabeza enteramente blanca permanecía inmóvil días enteros, delante de un libro sostenido por un atril de metal ajustado al brazo de la poltrona. Sin embargo, en sus últimos años, estaba muy poco contento con lo que leía. En cierta tarde que lo visitamos nos señaló unos treinta o cuarenta libros puestos en ringla sobre su escritorio. "Si los quiere, se los regalo todos. No valen nada" —dijo—. Eran libros modernos, de prestigio más o menos ruidoso. "Yo

me pregunto ¿qué es lo que se puede leer de bueno, *hoy?*" Y preguntaba con vivo interés pero no disimulado escepticismo, subrayando ese "hoy" como una calamidad de la que había huído, para siempre, todo hálito de talento o de grandeza. Uno no se explicaba, entonces, aquella necesidad casi permanente de consumir literatura actual.

Pero en este hombre de una sola pieza, eran los contrastes, sobre todo, lo que no sin cierta complacencia él mismo hacía sobresalir. Aun en sus días de mayor gloria (1930 - 35), cuando dictaba sus célebres clases que fueron llamadas "misa de once", dirigíase en estos términos al simpático, desbordante, admirativo auditorio juvenil: "¡Oh!, si yo enseñase cocina... no habría tanta gente, no".

Casi todo el anecdotario de su vida se ha desenvuelto en torno de este humor. No es raro que no fuera siempre entendido por los estudiantes, cuando permanecía también para sus colegas sin explicación precisa. ¿Era una manera de sentirse libre, de proteger su soledad; o por el contrario, de suscitar con sus expresiones rotundas la respuesta viva y franca de la que tenía necesidad para saberse algo más que venerado? ¿Era quizá una expresión de su ascetismo, como de hombre, sensible sí, pero nada crédulo en cuanto a los afectos de los demás y de sí mismo? Este no querer ligarse a ninguna otra vida, lo hacía aparecer como ignorante de los cariños largos, retenidos y extraordinariamente bellos que solía inspirar.

Nada quizá —incluyendo las letras— amó más en su vida que la honradez. Su cara tenía, en estos últimos años, una expresión de asombrosa pureza, comparable a ésa que suele verse alguna vez en la fisonomía de ciertos pensadores. Su mirada sin indagación

ni curiosidad, sin imperativos ni ruegos, pero muy viva, era la absorción en sí mismo de quien ha quemado todas sus naves interiormente, y en lo exterior deja ver sólo el silencio en que el espíritu ha quedado.

Una vitalidad juvenil le asistió hasta sus últimos días, proveniente más que de su cuerpo del combate sin término — sin duda horrible pero varonil en extremo — de su corazón.

En su día postrero — lunes 19 de marzo de 1962 — alguien, próximo al atardecer, le ofreció un libro dedicado y recibió de inmediato una reprimenda. "Las dedicatorias deben ser: para Fulano de tal, Fulano de Tal. El resto es siempre mentira". — así dijo, y sonrió luego con bondad. Acto seguido se marchó a su clase. Habrían transcurrido de ella unos quince minutos, cuando expresó que no le era posible continuar hablando. Levantose, intentó llegar hasta la puerta pero sólo logró dar unos pasos. Allí mismo, ante la mirada atónita de sus alumnos, estalló y desplomóse a sus setenta y ocho años, aquel corazón salvajemente libre, fuerte, puro y solo.



¿Por qué han sido no tanto poco leídos cuanto casi nada comentados los estudios críticos del Dr. Osvaldo Crispo Acosta? La primera razón, a nuestro ver, es que el autor adelantaba a sus lectores su propósito modesto de escribir sólo para los estudiantes. De aquí a que fueran considerados como meros "apuntes de clase", mediaba un paso tan absolutamente fácil para el público criollo presumiblemente culto, que todo el mundo lo dio casi sin pensar en ello.

En segundo lugar contribuyó a esta escasa resonancia de sus escritos el espíritu altivo y pudoroso del profesor.

Elogiaba por justicia; censuraba por justicia, y no hubo quien le viera nunca alzarse en vilo y cerrar los ojos, como en una pérdida de conocimiento, ante la irresistible belleza de una obra. Por el contrario, razonaba sin paz sus entusiasmos. Los palpaba del derecho y del envés. Los situaba en la vida, para probarlos en resistencia. Les ponía piedras en el camino. Los contrariaba. Les hallaba límites dentro de los cuales, exprimiendo, soltaban ellos aún el zumo de oro de una convicción que se hacía, entonces sí, inexpugnable al cambio y a la edad. No sorprende entonces que su obra crítica muestre, desde su comienzo a su término, el mismo carácter, los mismos gustos, el mismo tono y hasta el mismo estilo.

La impresión primera que un lector puede recibir de sus escritos es la que se desprende de una seguridad y robustez de pensamiento. Es la de un hombre que ha estudiado bien, y se ha echado luego a pensar por su cuenta. Desde que empieza a escribir sabe perfectamente adónde va. No necesita de muletillas como la de tender los brazos de una cita a otra; no quiere mostrarse un prodigio de erudición; no busca hacerse un sitio en una corriente, en una escuela; no halaga o desestima en base a un cálculo de futuro personal. Discute, afirma o niega, pero no polemiza. A esta primera sensación de robustez se agrega otra, casi siempre hermana: es una nitidez de visión. Leyendo cualquiera de estos estudios obtenemos sin esfuerzo la significación propia de cada autor. Podemos agregar cosas, podemos suprimir en algún análisis pormenores destinados al estudiante. La fisonomía del autor per-

manece invariable. Leemos, por ejemplo, el estudio breve consagrado a Don Francisco Acuña de Figueroa. Es ameno, vivaz, matizado y conciso. Leemos allí algunos versos plenos de humor y picardía. Nos vienen deseos de conocer algunos epigramas, letrillas, epitafios más de aquel viejecito cobarde y burlón. Pero ya sabemos de antemano que no ha de cambiar ni la imagen ni el juicio que Crispo ha hecho de él. Tomemos, ahora, un ejemplo más difícil, su largo estudio sobre Reyles. Está escrito con entereza, y firmado en 1917, cuando el novelista hallábase aún en plena producción. Crispo no sólo acierta en dividir la obra de éste en tres etapas, sino como lo afirma un especialista actual de Reyles, Arturo Sergio Visca: "esa misma división admite ser completada con el agregado de una cuarta etapa que culmina y depura la tercera". Las novelas que Reyles todavía no había escrito: "El Embrujo de Sevilla", "El Gaucho Florido", "A batallas de amor, campos de pluma", "aparte las diferencias temáticas, admite la afirmación ("aceptación y disciplina de la realidad") hecha por el Dr. Crispo Acosta para quitaesenciar el contenido de "El Terruño" (1916)". Igualmente otros estudios posteriores sobre Reyles como el prólogo de Angel Rama en esta *Colección* (Clásicos Uruguayos, Vol. 3) y el exhaustivo de Luis Alberto Menafra, no contradicen en nada ni la visión crítica de Crispo ni el alcance adivinatorio de su interpretación. Es que poseía, además de facultades, prendas morales que suelen ser bastante extrañas entre gente de letras: independencia no simulada sino absolutamente real; una honradez que lo afinaba para olfatear de lejos lo falso y lo tornaba corajudo para sostener, contra cualquiera, lo que estimaba como pura verdad; y una ausencia casi total

de pretensiones con respecto a hacerse un camino en el mundo de las letras. Parecía sentirse sobradamente a gusto en su condición de ser nada más que un profesor. Esto puede observarse hasta en los tropezones de su estilo. Por lo que no creemos que le asombrase mucho el silencio, cada vez más espeso, que se iba haciendo en torno al fruto de su trabajo.

Con Zorrilla de San Martín mantuvo Crispo Acosta trato personal. El mismo nos ha contado lo que, por otra parte, ya había escrito: aquellas tardes en que visitaba al poeta hallándole carpiendo tierra en su huerto de Punta Brava, con la misma indumentaria que usaba en las calles de Montevideo. Enlazando candor y humor, Crispo Acosta no ha dejado escapar este detalle acerca del impávido hortelano: "sólo se cambiaba el sombrero, porque el suyo, de alta copa, no hubiera soportado en la cabeza las agitaciones del trabajo". Es sabido cómo estimaba Zorrilla el estudio crítico que le dedicara Crispo Acosta. Fue deseo suyo que encabezara como prólogo la edición de sus Obras Completas realizada por el Banco de la República en 1930.

Los estudios de Crispo Acosta sobre Juan Zorrilla de San Martín y José Enrique Rodó, conjuntamente con el consagrado a Rubén Darío, constituyen la parte más difundida de su obra. Quizá motivase esto en que los tres son "autores de programa" y siguen siendo los estudiantes sus lectores más asiduos. Pero, por supuesto, que rebasan a este destinatario incipiente y se han hecho, también para los estudiosos, lectura ineludible. Hemos hablado de su robustez de criterio y de su nitidez de visión. Necesitamos ahora referirnos a una cualidad más instrumental: la que tiene que ver con el análisis literario. No es que estos análisis

de Crispo nos obliguen muchas veces a tomar posición, en favor o en contra. Nos obligan, sobre todo, a discutir si el grado de claridad que tan implacablemente exige a los textos puede ser conducido hasta los límites que él propone. En los juicios de Crispo Acosta observamos que hasta las penumbras y las vaguedades aparecen no sólo localizadas sino definidas; diríamos, casi contorneadas. Lo que no impide sin embargo, a los lectores de su Bécquer o su A. Machado experimentar un misterio y una certidumbre. Pero hay un estudio de Crispo, un estudio escandaloso, donde el lector, que lo ignora, tendrá ocasión de sorprenderse, de irritarse, y de regocijarse también. Quedará asombrado ante el encarnizamiento del crítico en perseguir a su autor en cada uno de sus escondrijos, denunciándole imposturas, extravagancias, confusiones, ignorancias, disparates. Y este autor ha sido juzgado por Federico de Onís como "el poeta quizá más genial que ha producido América". Crispo Acosta publicó dicho juicio primeramente en 1914, y lo reprodujo sin cambio alguno en "Motivos de Crítica" (1929). Al comienzo del mismo, en nota al pie, hallará el lector la razón por qué fueron escritas "estas páginas odiosas pero sanas".

No creemos que, actualmente, se mantenga tan empinado como entonces el prestigio de Julio Herrera y Reissig. Con todo, el análisis de Crispo Acosta nos parece injusto, no tanto porque su exactitud flaquee a veces, sino por su empecinamiento en demoler y su reticencia para alabar aquellos versos en que él mismo reconoce excelencias. Pero estamos seguros que el más ferviente admirador de Herrera Reissig —cólera aparte— saldrá beneficiado de esta lectura que no se olvida, desde que le hará repensar su entusiasmo; des-

cubrir, quizá por vez primera, los pozos de aire de estos embelesados vuelos; y comprender, en fin, todo lo malo que se entromete en una admiración sin exigencias.

Ahora volvemos de nuevo a nuestra duda: ¿Es lícito el implacable grado de claridad que Crispo Acosta exigía a los textos literarios? He aquí un ejemplo. Es un soneto de Herrera y Reissig, "Siesta", perteneciente a "Los Extasis de la Montaña":

No late más que un único reloj, el campanario,
Que cuenta los dichosos hastíos de la aldea,
El cual, al sol de enero, agriamente chispea,
Con su aspecto remoto de viejo refractario.

A la puerta, sentado se duerme el boticario,
En la plaza yacente la gallina cloquea,
Y un tronco de ojaranzo arde en la chimenea,
Junto a la cual el cura medita su breviario.

Todo es paz en la casa. Un cielo sin rigores,
Bendice las faenas, reparte los sudores.
Madres, hermanas, tías, cantan lavando en rueda

Las ropas que el domingo sufren los campesinos,
Y el asno vagabundo, que ha entrado en la vereda,
Huye, soltando coces, de los perros vecinos.

Y he aquí el comentario de Crispo:

"Todo es claro, sencillo, agradable. Vemos el sol que chispea en el campanario, el boticario que está a la puerta, el cura que se calienta junto a la lumbre de su casa, el burro que huye en la vereda; oímos el reloj de la iglesia, la gallina que cloquea en la plaza, el canto de las mujeres que lavan; todo nos distrae y entretiene en estas horas de la siesta; pero ¿dónde es-

tamos? ¿cómo vemos y oímos cosas distantes y separadas con paredes? ¿estamos con el cura, en su casa, o en la plaza junto a la gallina? Y además ¡esos relativos antipoéticos: el cual, a la cual! ¡Y esa cacofonía: el cual al, la cual el! ¡Y la yacencia de la plaza!... "Todo es claro y sencillo"... Acabo de enunciarlo, y ya no me parece verdad. ¿Qué significa eso de que "no late más que un único reloj, el campanario"? ¿Que no hay ningún otro reloj en el pueblo? ¿Entonces no tienen reloj ni el alcalde, ni el cura, ni el boticario, ni el maestro de escuela? Es imposible. ¿Que hay un solo reloj de iglesia en el pueblo? No era necesario decirlo; porque todos sabemos que en los pequeños pueblos nunca existe más de una iglesia, y hasta que generalmente ella no tiene reloj campanario. Evidentemente lo que el poeta ha querido expresar no es lo que, sin embargo, ha dicho: ¿Pensó tal vez que en el sosiego del pueblo era el tic tac del reloj el único "latido"; que el pueblo no tenía más "latido" que el de su reloj "campanario"? Pero... ¿hace tic tac el reloj del campanario? Y la gallina que "cloquea" en la plaza, ¿no es otro "latido"? ¿Y el ojaranzo que arde? ¿Y las madres y las hermanas y las tías, que lavan y cantan? Y los perros vecinos a quienes el asno vagabundo cocea ¿no ladran? "Todo es claro y sencillo"... No, no: es un error. Todo está hecho de cosas claras y sencillas; pero esas cosas claras y sencillas no están relacionadas y compuestas como convenía mejor, con sencillez y claridad".

Tal es el juicio crítico de Crispo Acosta. Nosotros recordamos, ahora, cómo en nuestra primera juventud habíamos leído este poema. Algo podemos rescatar claramente de nuestra impresión antigua: No habíamos pensado, entonces, en un tictac del reloj sino

en dos o tres campanadas lánguidas poniéndose de pie, pronunciándose en lo alto, y derrumbándose, luego, pesadamente, profusamente, sobre la paz del contorno. Los rumores de que éste estaba poblado no nos habían producido, por supuesto, molestia ninguna. En cambio, no dejaba de desconcertarnos — recordamos — ese cura en plena siesta calentándose junto a la chimenea. Para nosotros, la siesta no podía estar más que indisolublemente asociada al bochorno implacable de un día de verano en uno cualquiera de nuestros pueblos. Las imágenes que más se nos habían grabado eran las del reloj dando la hora, las del boticario y el cura; y sobre todo, la del asno soltando coces contra los perros en la vereda. Entre ellas, sin hurgar más, poníamos nosotros nuestra emoción del pueblo que conocíamos. Y lo propio ascendía al encanto de lo que es visto de lejos; y lo que era real se hacía visión contemplativa, ensoñadora. ¿Es que tenemos que juzgar absolutamente mala esta juvenil manera de leer? No lo creemos del todo. ¿Pero es que se puede llamar a eso, propiamente, leer? ¿O es más bien utilizar los versos para extraer de ellos tres o cuatro objetos que nos den ocasión de soñar? Hay quien lee precisamente con ese objeto. Y lo cierto es que sin él resulta más que difícil el goce de un poema. Leer, etimológicamente, significa "elegir".

Pero ¿qué juicio podemos entonces hacer sobre un conjunto si, de entrada, y por nuestra actitud anterior, nos desinteresamos de él? ¿Qué valor objetivo podemos dar a una impresión que se incuba en los apetitos más propios de nuestro yo? Leer, etimológicamente, también significa "recoger", "reunir". Y este sentido, tan legítimo como el otro, era el que tenía en cuenta Crispo Acosta: Lo que se puso, está puesto;

lo que se dijo, está dicho. Y entonces no tenemos más remedio que reconocer, aunque más no sea esto; que decir: una "plaza yacente", es cosa literal y literariamente abominable.

También Alvaro Armando Vasseur en "Los Maestros Cantores" ha mostrado la fragilidad de esta belleza reissigneana que se evapora, a veces, cuando se ve de muy cerca. ¿En qué — nos preguntamos — ha de perjudicar este leer no "en sueños" un poema? ¿Es que el poeta está eximido de la responsabilidad del lenguaje, y de la obligación que tiene con la vida real cuando se ha propuesto, por el modo de arte que ha elegido, representarla? Cuando él es grande, ¿no le llamamos precisamente el "vate", es decir, el adivino de las posibilidades del lenguaje y de las posibilidades de la vida real?

Entonces — y aunque haya exagerado — nada más que gratitud nos merece este legado de Crispo Acosta, en su honrado afán porque las palabras sigan siendo las palabras de todos, y la realidad constituyendo ese peso y ese aire sin los cuales puede alzar el vuelo — como ya ha sido dicho — ninguna paloma.

Domingo Luis Bordoli

OSVALDO CRISPO ACOSTA

Nació en Montevideo el 23 de febrero de 1884, hijo del Dr. Juan Crispo Brandis, médico italiano, y de Mercedes Acosta. Cursa sus primeros estudios en el Seminario de Montevideo e ingresa luego a la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales donde se gradúa de Abogado en 1907.

El mismo año es designado Fiscal Adjunto de Corte, cargo que mantiene por largo tiempo, hasta que renuncia a él en 1939. Muy joven también, se inicia en la enseñanza, llegando a ocupar por concurso la Cátedra de Literatura de la Universidad de la República. Empleando a veces el seudónimo de *Lauxar*, colabora en "El Imparcial", "El Plata", "Hispania", "Revista de la Enseñanza Secundaria y Preparatoria", "Mundo Uruguayo", "Revista Nacional", etc.

Su producción en libros y folletos se inaugura en 1908 con *Proyecto sobre distribución de materias en el primer ciclo de enseñanza secundaria.* Mont., Imp. y Casa Editorial "Renacimiento", siguiéndole *Motivos de crítica hispanoamericanos,* Mont., Imp. y Libr., "Mercurio", 1914; *Carlos Reyles. Definición de su personalidad; examen de su obra literaria; su filosofía de la fuerza.* Mont., A Barreiro y Ramos, 1918; *Don Terrible. Comentario satírico de una conferencia épica en un soneto mísero. (No lo merece mejor el asunto).* Mont., Imp. "Renacimiento", 1918; *Lecturas literarias y ejercicios de castellano.* Mont., Maximino García, 1920-21. 2 v.; *Rubén Darío y José Enrique Rodó.* Mont., "Renacimiento", 1924; *Motivos de crítica. Juan Zorrilla de San Martín; Julio Herrera y Reissig; María Eugenia Vaz Ferreira.* Mont., Palacio del Libro, 1929; *Juan Zorrilla de San Martín.* Mont., La Casa del Estudiante, 1955, e infinidad de apuntes de clase mimeografiados.

Mientras dictaba una de sus clases, falleció repentinamente en Montevideo, el 19 de marzo de 1962.

CRITERIO DE LA EDICION

La presente recopilación de una gran parte de la obra escrita de Osvaldo Crispo Acosta se ha hecho sobre la base del libro *Motivos de crítica hispanoamericanos*, Montevideo, Imp. y Lib. "Mercurio", 1914, sustituyendo los trabajos que modificó o amplió por la versión más moderna, que se indica al pie de cada uno de ellos.

Se publican además, varios escritos que no fueron estampados en libro, de los cuales se indica también al pie su procedencia.

Se ha respetado fielmente la puntuación y ortografía del autor, excepto en la acentuación en la que se han aplicado las nuevas normas de la Academia Española.

J. P. B. y B. N.

MOTIVOS DE CRITICA

LITERATURA HISPANOAMERICANA

LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Ni el descubrimiento ni la conquista ni la colonización de América dieron en su época a la literatura castellana los frutos que en ella podían esperarse del heroísmo y los portentos de semejantes empresas. La riqueza de tales asuntos era verdaderamente fabulosa; por otra parte el genio poético de la raza española era potentísimo y todavía germinaban romances en el tronco de las tradiciones antiguas y en la tierra abonada con sangre de moros y cristianos cuando los primeros exploradores y capitanes regresaban de América maravillados con la visión de un nuevo mundo y una humildad distinta. España era entonces igualmente fecunda en héroes y en poetas. América fue campo de hazañas para los primeros, y aunque toda ella ofrecía en bellezas magníficas, raras inspiraciones de sublimidad, de misterio, de recogimiento, de tumulto, nadie vino a recibirlas, nadie tampoco a través de los mares recogió el eco estruendoso de los fragores épicos. Fray Bartolomé de las Casas llevó en su voz a los españoles, el grito desesperado de las razas que morían bárbaramente exterminadas y ni esa voz supo oirse.

Ningún pueblo en Europa estaba sin embargo mejor preparado que España para aprovechar en su literatura la novedad y la grandeza americanas; ella tenía más libre que todos el genio de la poesía; ella era como ninguna otra, admiradora de la acción heroica y denodada. Es probable que en la península ibérica,

solo se conociera al nuevo continente por su aspecto más prosaico y repugnante, por su riqueza material y metálica.[1] Cristóbal Colón topó con América buscando un camino más corto y fácil al comercio con las Indias. La conquista se hizo en nombre de la religión con el estímulo del oro; los colonizadores fueron gente de presidio y víctimas del hambre y la miseria: América sólo atraía aventureros. Fue necesario que Cervantes desesperase de su vida en la Metrópoli para que pensara trasladarse a aquélla. José M. de Heredia ha dicho juntamente en un soneto magnífico el sueño de gloria y el ansia de riquezas que trabajaban a los conquistadores:

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lontaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mistérieux du monde Occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré;

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

(Les Conquérants).

---

1 Fernando de Herrera en sus *Comentarios* sobre Garcilaso, demuestra que esto no es exacto a su respecto, poniendo sobre todos los hechos heroicos la quema de las naves de Cortés: la conocía y admiraba; no la cantó sin embargo.

El mismo poeta ha descripto en cuadros maravillosos la naturaleza americana que en el norte y el oeste vieron sin asombro *Les Conquérants de l'Or*. Puede extrañar que los españoles no cantaran sus proezas en América, porque nada les faltaba para hacerlo; pero habría que desconocer en las condiciones humanas el imperio del tiempo y las leyes de la historia, para esperar de la poesía clásica una emoción o una pintura de las cosas naturales, análogas a las de nuestros días. El mundo no era para los poetas de entonces lo que hoy para los contemporáneos; la vida aparecía radicalmente distinta en el hombre y en cuanto le rodea, y aquel estaba así aislado en medio del universo. Cuando en Europa se supo la existencia de los indios americanos hubo que discutir si tendrían alma redimida por la sangre de Cristo. No sentían en las razas diferentes la hermandad humana; no era pues posible que en los aspectos de la naturaleza adivinaran el gesto cambiante de una vida común y universal. Ni siquiera sorprendían frente a sí un enigma; todo estaba explicado: el mundo, obra de Dios, narraba su poder infinito; la tierra hostil al hombre, avara de sus frutos, era el lugar de un castigo y una prueba. Europa — es verdad — tuvo a pesar de esto, una poesía del campo. La aprendió de los griegos y latinos y sólo fueron capaces de hacerla propia unas pocas almas excepcionales. Un poeta, Alonso de Ercilla y Zúñiga, vino con los conquistadores y quiso cantar la conquista: no encontró en los españoles héroes para su poema; no acertó a ver en la barbarie de los indios más poesía que un heroísmo europeo y una pastoral de jardines; no mostró en la naturaleza sino obstáculos y peligros.

Tuvo América bajo el régimen colonial una literatura genuínamente europea hasta que también de Europa recibió primero las ideas de libertad y después el gusto romántico de las soledades agrestes, de los bosques misteriosos, de las montañas, de las cumbres, de las aguas muertas en los lagos o torrenciales en los ríos, de los mares infinitos, del mundo y de su vida inquieta en las formas insuficientes para contenerla. No fue como injustamente se ha dicho, la opresión de España lo que hasta el siglo XIX privó a América de una literatura propia. Es cierto que en ella despertaron juntas la libertad y las letras; pero esa coincidencia fue meramente casual y nada permite suponer que retardada o impedida la separación de la metrópoli y sus colonias, hubiese por eso perdido su influencia en el continente americano, el romanticismo imperante. De éste nació la literatura en América. La independencia política encendió sin duda a sus cultivadores en el fuego de los entusiasmos patrios y contribuyó así eficazmente como factor de segundo orden a su desenvolvimiento: ella dío fuerzas, pero no vida, a la poesía del nuevo mundo. Poco o nada puso el romanticismo en el *Canto a Bolívar* por *La Victoria de Junín* y en la silva *A la agricultura de la zona tórrida* y no es seguro que sin los acontecimientos políticos se conocieran hoy como poetas a José J. de Olmedo y Andrés Bello. Este hubiera podido escribir bajo cualquier régimen su pintura de la flora continental y su instigación al trabajo; no es con todo presumible que lo hiciese a no haber visto abierta por el sistema republicano en la democracia reinante, una era que igualando a todos en la ambición hacía más viva la necesidad de sus incitaciones a la paz, al amor de la tierra y al esfuerzo útil y fecundo. Es difícil creer que Olmedo, el cantor de

las batallas y la libertad, hubiera encontrado un tema digno de su numen en la existencia oscura y tranquila de la Colonia. Pero ni Olmedo ni Bello encarnan en sus versos el corazón de América y su poesía. Ambos la celebraron, el uno en su historia y el otro en su naturaleza a la manera clásica de los poetas europeos. José M. de Heredia es sin disputa, más americano que ellos por su espíritu y sus asuntos: su canto al *Niágara* hubiera sido a faltar la Revolución, más reposado, pero siempre habría dicho de igual modo la majestad del torrente, su ímpetu sin freno, su grandeza sin límite.

Dos son los elementos esenciales que ofrece como característicos a la poesía, América: uno su naturaleza, otro la situación del hombre en el continente. Quiso la suerte que la Revolución estallase cuando bajo la influencia del romanticismo era posible el aprovechamiento del primero y que en seguida la organización democrática diera todo su valor al segundo. Así nacieron hermanas en América la libertad y la poesía.

Castellana por la lengua, europea en la cultura, la producción literaria hispanoamericana es continental por el campo inmenso que le sirve de teatro, por las costumbres y la manera de ser que refleja.

Hasta ahora ha tenido más poetas idealistas que escritores de observación; puede pues afirmarse que no ha mostrado sino incidentalmente o en grado muy reducido la originalidad del suelo y del hombre americanos.

Mayo 8 de 1914.

JOSE MARIA DE HEREDIA

José María de Heredia nació en Santiago de Cuba en diciembre 31 de 1803. Sus padres, naturales de Santo Domingo, habían abandonado esta isla cuando pasó por breve tiempo a poder de Francia. A ella se trasladaron en 1810 Heredia y su madre mientras su padre se disponía a ocupar el puesto de oidor en la Audiencia de Caracas. Se cuenta que Heredia ya traducía entonces corrientemente a Horacio y que sabía leer desde que tuvo tres años de edad. A los diez, componía versos: su pariente y compatriota, el poeta francés de su mismo nombre, conserva unas producciones suyas de esa época; en la colección de sus poesías figura alguna fechada en 1813. En 1812 cursó en Caracas donde se hallaba su padre, latinidad y filosofía. Vuelto a Cuba se graduó de bachiller en leyes y vivió después en México algún tiempo con su padre hasta que éste murió. En Matanzas donde se estableció con su familia, comenzó la práctica profesional para recibirse de abogado y sin concluirla obtuvo su título en Puerto Príncipe en junio de 1823. En noviembre de ese mismo año se vio obligado a huir de Cuba; poco favorable al principio a la Independencia Americana como formado en el respeto más sincero y profundo de un padre funcionario y amigo del régimen español, cuando a su muerte cesó en él la influencia paterna se entregó con alma y vida a las conspiraciones patrióticas y sorprendido en una de ellas emigró ocultamente a los Estados Unidos. Poco después de

3

su fuga se le condenaba en rebeldía a extrañamiento perpetuo. Dos años pasó en la República del Norte amargado por su aislamiento en medio de una raza en todo contraria a su naturaleza. En agosto de 1825 se dirigió a México; allí fue bien recibido y contrajo matrimonio; ocupó el cargo de oficial quinto en el Ministerio de Relaciones Exteriores y habiéndose habilitado para ejercer la abogacía fue sucesivamente Juez de distrito y de primera instancia, Fiscal interino de la Excma. Audiencia y también interinamente Ministro de ella. En representación de la Audiencia formó parte de una comisión de Códigos para el Estado. En 1833 se le eligió Diputado a la Legislatura; a los pocos meses renunció el cargo y fue nuevamente Fiscal interino de la Audiencia y miembro esta vez efectivo de ella. Desempeñó además otros cargos y comisiones de importancia; entre ellos las cátedras de literatura y de historia y la presidencia de la Junta de Instrucción Pública.

La estadía de Heredia en México tuvo honda trascendencia sobre sus propósitos políticos. Siguió conspirando los primeros años por la independencia de Cuba; en 1832 fue por ello condenado a muerte y confiscación de bienes. No pudo ser, a su pesar, un espectador tranquilo de la política mexicana. El ideal democrático convertido en régimen de gobierno no daba los frutos esperados. Heredia confiado en el sistema político, no desesperó todavía ni de su eficacia ni de los hombres: culpó sólo al grupo que abusaba del poder; en 1832 se unió a la revolución del general Santa Ana y fue su secretario; un año más tarde, triunfante el movimiento, votó como Diputado por Santa Ana para la presidencia y a poco vio con desencanto que el soldado entusiasta de la causa republi-

cana, elevado a la presidencia, era como su antecesor un gobernante despótico. Con este y otros desengaños comprendió que el cambio de las instituciones no mejora ni corrige a la naturaleza humana y perdió toda fe en el ideal que había hecho de su vida un sacrificio. En abril de 1836, solicitando permiso para entrar a Cuba, hacía esta confesión desesperada: «Es verdad que ha doce años la independencia de Cuba era el más ferviente de mis votos y que por conseguirla habría sacrificado gustoso toda mi sangre; pero las calamidades y miserias que estoy presenciando hace ocho años, han modificado mucho mis opiniones y vería como un crimen cualquier tentativa para trasplantar a la feliz y opulenta Cuba los males que afligen al continente americano». Sus palabras eran sinceras y sentidas; había en ellas y en su acatamiento a las autoridades españolas una desilusión capaz de influir en los patriotas cubanos: Heredia la sabía y y las escribió. Permaneció en Cuba junto a su madre, desde noviembre de 1836 hasta enero del año siguiente. De vuelta a México dirigió la «Gaceta Oficial» de la República y por delicadeza de salud debió conformarse a tareas sencillas en cargos inferiores a los que ya había desempeñado. Murió religiosamente en Toluca el 12 de mayo de 1839. En carta fechada diez días antes escribía a su madre: «Porque sé que le será de mucho consuelo si no volvemos a vernos, diré a Vd. que me he preparado a lo que el Señor disponga con una confesión general y que he de vivir y morir en el seno de la Iglesia».

Heredia colaboró en varias revistas de Cuba y de México: en la «Biblioteca de Damas» (1820), «El Iris» (1826), «La Miscelánea» (1829), «El Indicador de la

Federación Mejicana», etc.; compuso para el teatro, o más bien adaptó al castellano algunas obras, *Eduardo IV o El Usurpador* (1819), *Atreo* (1822), *Sila* de Jouy (1825), *Abufar* de Ducis, *Mahoma o El Fanatismo* de Voltaire, *Tiberio* (1827) y *Cayo Graco*, las dos de Chenier, *Saúl* de Alfieri y *Los últimos romanos*; publicó en cuatro pequeños volúmenes unas *Lecciones de Historia Universal*, en parte arregladas y en parte traducidas de Tytler; dejó muchas cartas y artículos aún no recogidos y un grueso libro de poesías.

Sólo vamos a ocuparnos de éstas. El mismo Heredia las dividió en varios grupos: en uno reunió las imitaciones y traducciones; los restantes, donde no todo es original como pudiera hacerlo creer la sección anterior, comprenden las poesías *amatorias*, las *filosóficas y morales*, las *patrióticas* y otras *varias*.

Hay composiciones fechadas en abril de 1819, cuando el poeta contaba quince años y otras que son de 1839, poco anteriores a su muerte. El conjunto no puede pues ser igual ni menos aun perfecto.

Las primeras poesías de Heredia son de gusto netamente clásico: no difieren sino por insuficiencia de las que pudieron ser sus modelos. En las amatorias él se llama Fileno y su amada Lesbia; razona discretamente sobre la partida, la ausencia y la infidelidad; promete y reclama «fino amor»; monologa entristecido con el recuerdo de la dicha.

> Dulce memoria de la prenda mía
> Tan grata un tiempo como triste ahora;

habla a un rizo de pelo; borra en la corteza de un árbol la cifra, más duradera que el amor, en que su

nombre se conserva unido al de la amada pérfida y mentirosa: usa la estrofa sáfica; tiene la expresión descolorida y floja, que es faltarle lo más personal de su verdadero estilo. En las patrióticas hay ya más vislumbres del fuego en que arderán sus mejores versos: aquí el tema y el sentimiento responden a la manera briosa del poeta y sin que dé en ellos su justa medida, permite entrever en las fuertes locuciones ajenas y originales que teje en sus estrofas, la consistencia viril, el arranque, el empuje de su personalidad agitada y tumultuosa.

Ni en sus primeras ni en sus posteriores poesías inspiradas en el amor y la patria produjo Heredia las obras que pudieron esperarse de su maestría y su temperamento sensual y exaltado. Don Marcelino Menéndez y Pelayo atribuye las deficiencias de sus composiciones amorosas a la viveza de su sensualidad: «Quizá —dice,— Heredia amó demasiado para ser buen poeta amatorio». Esta explicación que no comprende por cierto sus primeras poesías, puede extenderse a las patrióticas. La vehemencia de la impresión y el sentimiento impide en Heredia la reflexión tranquila y el trabajo literario: su obra nace así espontánea y ardorosa, pero no perfecta: tiene el arrebato, el frenesí de la pasión con todos sus desarreglos; sin la virtud aquietadora del arte, ahoga en el grito las armonías del canto.

Varias poesías deben exceptuarse en parte de lo dicho, por sus rápidas descripciones, por las frases que encierran en su intensidad concisa un sentido desbordante y por la valentía del impulso apasionado. Canta como Byron la libertad del hombre dueño de su destino en medio del océano:

Y amé desde mi infancia tormentosa
Las mujeres, la guerra, el Océano.

¡El Océano!... ¿Quién que haya sentido
Su pulso fuertemente conmovido
Al danzar en las olas agitadas,
Olvidarlo podrá? Si el despotismo
Al orbe abruma con su férreo cetro,
Será mi asilo el mar. Sobre su abismo
De noble orgullo y de venganza lleno,
Mis velas desplegando al aire vano,
Daré un corsario más al Océano,
Un peregrino más a su hondo seno.
....
Libre y altivo en el sumiso mundo
De la opresión sangrienta y coronada.
Ni temo al odio, ni al favor impetro.

(Proyecto).

Anima a las cosas con su emoción cuando compara el lugar desnudo y frío de su destierro al cuadro de la espléndida naturaleza cubana:

¡Que mudanza cruel! Enfurecido
Brama el viento invernal: sobre sus alas
Vuela y devora el suelo desecado
El yelo punzador. Espesa niebla
Vela el brillo del sol y cierra el cielo,
Que en dudoso horizonte se confunde
Con el oscuro mar. Desnudos gimen
Por doquiera los árboles la saña
Del viento azotador. Ningún ser vivo
Se ve en los campos. Soledad inmensa
Reina y desolación, y el mundo yerto
Sufre de invierno cruel la tiranía.
¿Y es esta la mansión que trocar debo
Por los campos de luz, el cielo puro,
La verdura inmortal y eternas flores
Y las brisas balsámicas del clima
En que el primero sol brilló a mis ojos
Entre dulzura y paz?...

(A Emilia).

En el grupo de las poesías amatorias son más frecuentes y sostenidos, en la desigualdad de la composición, los aciertos pasajeros y podrían citarse *A la estrella de Venus* y *El desamor*, sobre todo la primera, donde lo mediocre y lo malo es muy poco y está disimulado en las bellezas del conjunto. No es la esperanza alegre ni la embriaguez de la pasión lo que mejor canta en ellas Heredia sino el sentimiento manso de melancolía o de nostalgia que sigue a las ilusiones disipadas y al dolor de la ruptura:

La dulce y melancólica memoria
De su perdido bien y de su gloria...

... amar también y amar desesperado...

... una estéril pasión, que es mi tormento
Con su belleza misma,

... en el solo y eterno pensamiento
De amarla y de llorar...

(A la estrella de Venus).

Heredia pudo ser un romántico por la calidad de su espíritu y por su amor de la tristeza; no lo fue sin embargo. El ideal patriótico cubano, opuesto a la dominación española, señaló una barrera y un límite a su humanitarismo sentimental; el odio contra España, por amor del suelo patrio sojuzgado, no se avenía con el vago espíritu fraternal de la nueva escuela. Más aún que esta circunstancia, lo separó del romanticismo su gusto clásico de la forma clara y precisa. Ya se ha visto que empezó componiendo versos calcados sobre el patrón más vulgar de la poesía clásica; desechó después lo que en sus primeras producciones había de artificial y frío haciendo entrar en la antigua

forma, a la que permaneció siempre fiel, una chispa de su alma y la visión de América.

La poesía inglesa influyó poderosamente sobre él mostrándole por un lado, en Byron, el valor estético de la actitud rebelde y esforzada, y por otro, en su tendencia tradicional, el gusto de la descripción y del paisaje. Heredia conoció desde temprano en Chateaubriand la originalidad de los aspectos naturales americanos: inspirándose en *Atala* compuso unos versos que no sólo reproducen la situación moral de éste sino también las condiciones físicas de su existencia errante a través de los bosques y desiertos:

> ¿Que han menester los lujos de los bosques
> Para vivir? En su follaje verde
> Felice techo nos dará la encina
> Saldrá el brillante sol, y a par sentados
> Al margen de torrente bullicioso,
> Veremos con placer su luz divina.
> O a la sombra de un álamo frondoso,
> Miraremos pasar la ardiente siesta

(Atala)

A estas influencias que determinaron la elección de la poesía descriptiva como forma y de la naturaleza americana como tema, hay que agregar las del movimiento literario español que en Quintana dio a Heredia el tipo de la poesía oratoria y en Cienfuegos su gusto por las meditaciones tristes y hasta sus desarreglos de inspiración y de estilo.

Heredia pertenece al grupo de escritores que en los últimos años del siglo XVIII y en los primeros del siglo XIX, unieron y conformaron algunas cualidades de la antigua escuela clásica a otras que más tarde aparecerían libres y enteramente separadas de aqué-

llas en el romanticismo. ¿Quién no ve en las complacencias melancólicas de su poesía de amor un signo indudable del gusto romántico? Y es en esa misma poesía donde se levanta un ideal de libertad cívica y de antigua virtud, ajeno a todo sentimentalismo, fuerte, varonil, hecho de voluntad y de inteligencia:

Y amor, virtud y libertad cantaba
Entre los brazos de la amada mía

(Renunciando a la poesía).

¿Qué es, pues, la vida sin virtud ni amores?

(En mi cumpleaños)

¡Oh! si pudiera
Hacerme amar de ti como te adoro,
¡Cuál fuera yo feliz! ¡cómo viviera
Del mundo en un rincón, desconocido,
Contigo y la virtud!. .

(A... en el baile).

El mismo Heredia ha definido bien el carácter de su poesía que traduce en las descripciones un estado espiritual y prefiere derramar el sentimiento en las cosas o concentrarlo en fórmulas breves y sentencias, a exponerlo directa y prolijamente.

Por doquiera se ve espíritu ideal!
Mi inmortal! Del etéreo cielo
Baja y se manifiesta a los mortales
En la nocturna lluvia y en el trueno
Allí le he visto yo; tal vez sereno
Vaga en la luz del sol cuando éste inunda
Al cielo, tierra y mar en olas de oro
De la música tiembla en el acento
Ama la soledad; escucha atento

De las aguas con furia despeñadas
El tremendo fragor. Por el desierto
Los vagamundos árabes conduce,
Soplando entre sus pechos agitados
Un sentimiento grande, indefinido,
De agreste libertad. En las montañas
Se sienta con placer, o de su cumbre
Baja y se mira del Océano inmóvil
En el hondo cristal, o con sus gritos
Anima las borrascas. Si la noche
Tiende su puro y centellante velo,
En la alta popa reclinado inspira
Al que estático mira
Abajo el mar, sobre su frente el cielo.

(Poesía).

Las descripciones de Heredia, parte principalísima de su gloria, tienen un sello personal. En el cuadro de los aspectos y de los fenómenos que otros antes y después vieron y cantaron, ha logrado imprimir una manera de ser propia de su espíritu: porque más bien que describir el reflejo de lo exterior, en su alma cuidando de conservar a la visión la exactitud de lo visto, lo que hace es lo contrario: elige y recoge en el mundo externo sólo aquellas apariencias y movimientos que reflejan el reposo o la agitación de su ánimo. Sus descripciones han sido llamadas *sintéticas:* lo son en verdad; sintetizan el cuadro natural reduciéndolo a la expresión clara y enérgica de un solo y grande sentimiento, que es generalmente el de la fuerza moral. Así ante el *Niágara* exclama:

Yo digno soy de contemplarte: siempre
Lo común y mezquino desdeñando,
Ansié por lo terrífico y sublime.
Al despeñarse el huracán furioso,
Al retumbar sobre mi frente el rayo,
Palpitando gocé: ví al Océano

Azotado del austro proceloso
Combatir mi bajel y ante mis plantas
Sus abismos abrir, y amé el peligro.

El alma libre, generosa, fuerte,
Viene, te ve, se asombra,
...y aún se siente elevar cuando te nombra;

y en la confusión espantosa de las aguas adivina y se dirige a Dios:

ahora
Entera se abre a tí; tu mano siente
En esta inmensidad que me circunda,
Y tu profunda voz baja a mi seno
De este raudal en el eterno trueno.

Es curiosísima y original esta impresión de Heredia. El concierto de los mundos y de los átomos no llega a su espíritu incapaz de abismarse en la «música pitagórica» y meditar «en el silencio de los espacios infinitos». Su exaltación es más violenta que íntima; necesita una realidad próxima y desmesurada, que esté al alcance de los sentidos y no se deje abarcar por ellos. Para Heredia está Dios en el tumulto y en el cataclismo más claramente que en el reposo y en el orden. No hay que confundir esta actitud religiosa con la vulgar y mezquina del miedo a Dios: Heredia siente a Dios sin cobardía en el horror sagrado de los antiguos, que es una compenetración del alma humana y de un poder superior que no la quebranta ni somete. Heredia no humilla su cabeza ante Dios; al contrario, la hiergue:

¡Sublime tempestad! ¡cómo en tu seno,
De tu solemne inspiración henchido,
Al mundo vil y miserable olvido
Y alzo la frente de delicias lleno!

¿Do está el alma cobarde
Que teme tu rugir? Yo en tí me elevo
Al trono del Señor: oigo en las nubes
El eco de su voz, siento a la tierra
Escucharle y temblar

(En una tempestad).

Este alzar la frente es característico del poeta: es su movimiento instintivo en medio de los grandes fenómenos naturales, frente a Dios, como lo es junto a su amada en el transporte de la pasión correspondida.

¡Y tú me amas! ¡Oh Dios! ¡Cuanta dulzura
Siento al pensarlo! De esperanza lleno
Miro lucir el sol puro y sereno,
Y se anega mi ser en su ventura
Con orgullo y placer alzo la frente. .

(A mi amante)

Sentimiento de melancolía o arranque violento de ánimo y gran poder imaginativo, — todas cualidades románticas; expresión clara y nítida, aunque a veces incorrecta, procedimientos y desarrollos de la escuela clásica: he aquí los elementos de la poesía de Heredia. Dos veces acertó a hacer con ellos una obra maestra: la primera a los diecisiete años (diciembre de 1820); la segunda a los veinte (junio de 1824). *En el Teocalli de Cholula*, sumido en la paz y el silencio de la tierra, sólo en la inmensidad del paisaje circundado por montañas, a la hora en que el crepúsculo apaga la luz del día y hace que en nosotros las cosas sean más de nuestra memoria que de nuestros sentidos y que nos sintamos pequeños como nuestro pensamiento y débiles como nuestro corazón en medio de lo infinito, en el lugar y el instante más apropiados, dijo la

resignación tranquila al acabamiento fatal de cuanto existe. Frente al *Niágara* igualó su inspiración al torrente: evocó en el tumulto de las cataratas, las agitaciones de su alma y de su vida: sintió dentro de sí una voluntad de ser, libre y entera, más poderosa que el torbellino ciego de las aguas despeñadas, sublime en su grandeza, inútil en su aislamiento, y se entregó con ella, en la oda admirable, a un deseo infinito de gloria inmortal.

Ni en la lengua ni en la versificación de Heredia hay más mérito que alabar que su energía. Sus frases están frecuentemente mal construídas; su léxico es poco abundante: incurre en muchos galicismos; a pesar de su tendencia descriptiva, no traduce bien las sensaciones de la vista sino raramente.

Heredia ha empleado los versos de once, ocho, siete, seis, cinco, doce y diez sílabas; ha hecho algún soneto; dos o tres composiciones sáficas; otras tantas en cuartetos; varias en estrofas de ocho versos, sin rima el primero y el quinto, con rima consonante llana el segundo y el tercero, el sexto y el séptimo, con rima consonante aguda el cuarto y el octavo: algunas sin rima; no pocas, polimétricas sin combinar las medidas, manteniendo en unas estrofas el endecasílabo y en otras el octosílabo, heptasílabo, hexasílabo o pentasílabo; dos en quintetos de tres primeros versos sin rima y los dos últimos pareados. Su versificación más usada es la combinación del endecasílabo y el heptasílabo con rima en estrofas irregulares.

La versificación de Heredia tiene una particularidad: en ella los acentos internos obligatorios del endecasílabo se marcan muy seguidamente con vocablos agudos y a veces la frase se corta al mismo tiempo

inmediatamente después de la sílaba acentuada. Cuando el poeta no abusa de este procedimiento, logra con él cierta brusquedad que impresiona con el efecto de un impulso contenido en el arranque; pero cuando lo utiliza en series de versos interrumpidas produce un martilleo desagradable y chocante.

Noviembre 16 de 1913.

JOSE JOAQUIN DE OLMEDO

José Joaquín de Olmedo nació en Guayaquil el 19 de marzo de 1780 y nó el 20 como por error consta en el registro parroquial de su bautismo. Su padre fue español, oriundo de Málaga; trasladado a América en 1757, ocupó en Guayaquil los cargos civiles más importantes. Su madre doña Ana Francisca Maruri pertenecía a una de las familias más acomodadas y cultas del Ecuador. Desde los nueve años estudió gramática y latinidad en el colegio dominicano de Quito; en 1794 pasó al de San Carlos en Lima y en éste obtuvo por oposición, a los veinte años, la cátedra de filosofía. Acabó su carrera de jurisprudencia en la Universidad de San Marcos en 1805 y se recibió de abogado en 1808. Enseñó derecho civil en el colegio de San Carlos y fue catedrático de Digesto en la Universidad.

En 1809 el Obispo de Huamanga D. José V. Silva y Olave, algo pariente suyo, elegido miembro de la Junta Central en España, se propuso llevarlo a la Metrópoli de secretario; pero llegados los dos a México supieron la disolución de la Junta y regresaron en seguida. Un año más tarde, el 11 de setiembre de 1810, el mismo Olmedo era elegido en Guayaquil diputado a las Cortes españolas. Ocho meses duró su travesía hasta Cádiz. Su actuación en las Cortes fue oscura; sólo se sabe de algún breve discurso suyo y especialmente de uno por la abolición de las *mitas*, servidumbre forzada a la que estaban sometidos los indios. En agosto de

1812 se le designó para secretario de las Cortes y en marzo de 1813 para miembro y secretario de la Diputación Permanente. En febrero de 1814 contribuyó con su voto a rechazar el tratado convenido entre Napoleón y Fernando VII y a imponer al Rey la Constitución liberal de 1812. Esta decisión fue inútil: en mayo las Cortes fueron disueltas y sus miembros más conspicuos, entre ellos Quintana y Gallego, perseguidos y encarcelados. Olmedo temeroso de igual suerte vivió ignorado en España algún tiempo hasta que pudo embarcarse en Cádiz para La Habana. Llegó al Ecuador en 1816.

Al año siguiente contrajo matrimonio con su parienta doña Rosa de Icaza, de quien tuvo tres hijos.

El mismo día que en Guayaquil se proclamó la independencia de España, el 9 de octubre de 1820, Olmedo fue elevado por sus conciudadanos al más alto cargo con la denominación de Jefe Político. Convocó de inmediato una asamblea popular, sometió a su aprobación un proyecto de Reglamento constitucional y obtuvo que ella designara para ejercer el Gobierno de la Provincia, una Junta de la que Olmedo fue Presidente.

Era partidario de que su país se constituyera en nación desligada de Colombia y tuvo que resistir las pretensiones contrarias de Bolívar. No por esto dejó de ayudarle con gente y otros medios para su ejército. Bolívar después de ineficaces tentativas amistosas con la Junta de Gobierno, rechazando hasta la idea de consultar al pueblo, declaró de hecho anexada a Colombia la región ecuatoriana. Apenas ocurrido este hecho, el 29 de julio de 1822, Olmedo emigró al Perú para dejar que *las cosas entrasen a su asiento y los ánimos recobrasen su posición natural.* Al hacerlo es-

cribió a Bolívar una carta llena de indignación y valentía. «Sé que está preparada nuestra acusación y aun escrita la sentencia» — le decía. «Una aclamación popular me sería menos grata». «Es dulce participar de una desgracia más honrosa que un triunfo».

Llegado al Perú, una de sus provincias lo eligió para que la representase en el Congreso Constituyente. Fue en éste uno de los miembros encargados de redactar el proyecto de Constitución y el que escribió su exposición de motivos. Comisionado por el Congreso, se entrevistó con Bolívar para ofrecerle la dirección de la campaña peruana contra las fuerzas españolas. Ya había olvidado su resentimiento reciente por la actitud violenta del Libertador en su patria. Bolívar pasó al Perú y puso término con las victorias de Junín y Ayacucho a la dominación de España sobre América.

Olmedo entre tanto había vuelto a Guayaquil. No bien tuvo noticia del triunfo de Junín (agosto 6 de 1824) decidió cantarlo y trabajó en su composición más célebre, *La victoria de Junín*, desde entonces hasta abril de 1825. El Gobierno del Perú le confirió el 15 de enero de ese año la ciudadanía peruana y lo encargó en agosto de una misión diplomática en varias naciones europeas. Conoció en el desempeño de esa misión a don Andrés Bello con quien cultivó después la más constante amistad.

A su regreso, establecido en Guayaquil, consultado por Bolívar sobre la Constitución boliviana, desaprobó en ella la organización del poder ejecutivo y declinó el ofrecimiento que aquel le hizo para que ocupase el Ministerio de Relaciones Exteriores en la República de Colombia. Retirado por completo de la política, asistió sin ninguna intervención a la guerra entre Perú y Colombia. Cuando terminada ésta quedó en el Ecua-

dor dueño de la situación política el general venezolano Juan José Flores y se convocó un Congreso para que diese al país una constitución, reunido aquel en agosto 14 de 1830, Olmedo fue uno de sus miembros más influyentes. Se eligió al general Flores para primer presidente por cuatro años. Olmedo renunció a la vice-presidencia y fue nombrado gobernador de Guayas; pero también abandonó al poco tiempo este puesto, indignado por la marcha de los asuntos oficiales. Más tarde, en 1834, cuando Flores habiéndose apoderado de su enemigo Vicente Rocafuerte, lejos de ofenderle, firmó un convenio obligándole a no aceptar su reelección para la presidencia, se reconcilió con él y fue su partidario en la guerra civil que terminó el 18 de enero de 1835 en la batalla de Miñarica. Olmedo confundiendo en iguales apoteosis una gloria y una vergüenza de América, celebró a Flores después de esa victoria como había cantado a Bolívar después de Junín.

De nuevo se alejó de la vida pública a su quinta La Virginia en la Provincia de Guayaquil y desde entonces, durante diez años, sólo momentáneamente salió de ella en 1835 para concurrir a la Convención de Ambato y adoptar una constitución nueva, obra en mucho suya, como lo había sido la precedente. En ese tiempo fue cuando tradujo del inglés en verso castellano las epístolas segunda y tercera del *Ensayo sobre el hombre* por Alejandro Pope.

En marzo de 1845 estalló una revolución contra el general Flores reelecto presidente por ocho años en 1843 después de otros ocho de gobierno. Olmedo, Vicente Ramón Roca y Diego Noboa fueron los directores de ella. La paz se firmó precisamente en la quinta del primero y es conocida con el nombre de ella: *pacto*

de La Virginia. Olmedo y Roca fueron a fines de ese año los dos candidatos más serios para la presidencia. Las elecciones duraron en sesión permanente de la Asamblea Nacional, dos días y después de ochenta escrutinios triunfó Roca por un solo voto.

Comisionado oficialmente para reclamar del Perú los restos del ecuatoriano La Mar, muerto en Costa Rica y trasladado al Perú como héroe de su independencia, Olmedo pasó a esta república, pero sus gestiones no dieron resultado y regresó a principios de 1847.

Murió el 19 de febrero de ese año. Sus biógrafos han insistido siempre en la preparación religiosa que precedió a su muerte, los unos para hacer de ella un argumento contra la actuación liberal de toda su vida anterior, los otros para presentarla como una debilidad indigna de sus antecedentes personales o disculpar en ella un simple acto de buena voluntad hacia su familia. [1]

La obra literaria de José Joaquín de Olmedo está constituida por informes, proclamas, cartas y poesías. Hasta ahora no se han reunido en libro más que estas últimas y puede asegurarse que las más de ellas y todo cuanto ha dejado el poeta interesa exclusivamente por sus cantos *A Bolívar* en *La victoria de Junín* y *Al general Flores vencedor de Miñarica.* Apenas pueden agregarse a ellos por su valor de poesía, la *Silva a un amigo en el nacimiento de su primogénito* y la primera epístola *del Ensayo sobre el hombre.* Casi todas las composiciones líricas de Olmedo están en el volumen

1 Estos datos biográficos han sido tomados casi totalmente de la noticia de Olmedo escrita por D. Clemente Ballén y publicada al frente de las *Poesías* de aquel en la edición de Garnier Hermanos.

que la casa Garnier Hermanos publicó en 1896. Enrique Piñeyro ha insertado en su estudio sobre el poeta otras cuatro; entre todas, originales y traducidas o imitadas, son treinta.

Olmedo ha sido estudiado por los hermanos Gregorio V. y Miguel L. Amunátegui, Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo, Manuel Cañete y Marcelino Menéndez y Pelayo. Es pues, forzoso resignarse a repetir lo ya dicho siempre que de él quiera formularse un juicio sin extravagancia.

En los años en que escribió *La victoria de Junín, canto a Bolívar* (1825) y *Al general Flores, vencedor de Miñarica* (1835), el romanticismo no había aún logrado en América, vida independiente, pero ya existía; en ella como en sus comienzos europeos, se manifestaba débilmente mezclado a las tendencias y los procedimientos del clasicismo. Olmedo sin intenciones deliberadas ni programa alguno de escuela literaria, entró a medias en las corrientes nuevas de la poesía y fundió en lo clásico de su formación algo, muy poco de lo romántico de su tiempo. Como Quintana y Gallego en España, es exteriormente considerado, en la forma y los recursos de su poesía, un clásico bien definido; pero su espíritu contiene en ideas germinales todavía no aplicadas a la literatura, los fundamentos de la transformación romántica. Es un cantor de la libertad y de las cosas actuales que no se ha libertado aún de los principios clásicos ni pone en sus versos con el alma de sus días, la imagen vaga y flotante que, destronada la razón de su imperio omnímodo en el hombre, deja en nosotros el mundo al capricho de los sentimientos. Olmedo no es por gusto ni por escuela, un romántico; el romanticismo estaba a su rededor, él era un clásico. En el motivo de su inspiración algo es

moderno, pero es antigua la forma de su canto. El vuelo de la imaginación rompe a cada paso en sus grandes composiciones las medidas estrechas y equilibradas y sin embargo hasta el arrebato muestra en su desarrollo el procedimiento conocido y rancio de las amplificaciones y los lugares comunes. Olmedo señala y representa el período de la transición entre una manera antigua y otra nueva, entre el canon de la preceptiva y el modelo y la expansión libre y sincera, sin cortapisa ni artificio.

Su residencia en España desde 1811 hasta 1813 y su actuación en las Cortes pusieron a Olmedo en relación obligada con Quintana, y no es posible dudar que iguales en tendencias y en ideas, el poeta español no influyera poderosamente en el americano. No deben con todo explicarse la inspiración y el estilo de Olmedo sólo por el ejemplo de Quintana; puesto que su composición *En la muerte de doña María Antonia de Borbón, Princesa de Asturias* fechada en mayo de 1807, cuando aún le era éste seguramente desconocido, revela ya con las naturales vacilaciones de la incipiencia su carácter brioso y grandilocuente. Quintana es el poeta a quien más se parece Olmedo. Menos regular y sostenido en la grandeza, tiene éste sobre él la ventaja de unir a los sentimientos varoniles de entusiasmo, indignación o enojo, comunes a ambos, otros que hacen más amplia y más completa su poesía. El mismo Olmedo la definió bien al decir en la introducción de su canto *Al general Flores*, que igual a un águila que se eleva al cielo y desde lo alto cae a las selvas, su musa levantada en amor patrio vuelve azorada al suelo. Otro es el sentido que él da a sus palabras; pero ellas pueden también servir para mostrar cómo a su inspiración de lo humano y heroico se mezcla una parte de cuadro natural, de imagen de la tierra.

Cual águila inexperta que impelida
Del regio instinto de su estirpe clara,
Emprende el precoz vuelo
En atrevido ensayo,
Y elevándose ufana, envanecida,
Sobre las nubes que atormenta el rayo,
No en el peligro de su ardor repara,
Y a su ambicioso anhelo
Estrecha viene la mitad del cielo;

Mas de improviso deslumbra, ciega,
Sin saber donde va, pierde el aliento,
Y a la merced del viento
Ya su destino, y su salud entrega;
O por su solo peso descendiendo,
Se encuentra por acaso
En medio de su selva conocida,
Y allí la luz huyendo, se guarece,
Y de fatiga y de pavor vencida,
Renunciando al imperio desfallece:

Así mi musa un día
Sintió la tierra huir bajo su planta,
Y osó escalar los cielos, no teniendo
Más genio que amor patrio y osadía.
En la región etérea se declara
Grande sacerdotisa de los Incas;
Abre el templo del Sol, flores y ofrendas
Esparce sobre el ara;
Ciñe la estola espléndida y la tiara;
Inquieta, atormentada
De un dios que dentro el pecho no le cabe,
Profiere en alta voz lo que no sabe,
Por ciega inspiración. Tiemblan los reyes
Escuchando el oráculo tremendo;
Revelaciones, leyes
Dicta al pueblo; describe las batallas;
De la patria predice la victoria,
Y la aplaude en seráficos cantares;
De los Incas deifica la memoria,
Y a sus manes sagrados;
Si tumba les faltó, levanta altares.

Mas cuando ya su triunfo absorta canta,
Atrás la vista torna,
Mira el abismo que salvó, y se espanta;
Tiembla, deja caer el refulgente
Sacro diadema que sus sienes orna,
Y flaco el pecho, el ánimo doliente
Cual si volviera de un delirio siente;
Y de la santa agitación rendida,
Quedó en lento deliquio adormecida.

Estas estrofas se refieren al canto *A Bolívar* sobre *La victoria de Junín* cuando hablan del entusiasmo que trasporta a la musa como al águila, y al abatimiento que después la domina ante la guerra civil cantada en la composición *Al general Flores vencedor en Miñarica.* El canto *A Bolívar* es en efecto como lo indican estos versos, una recordación de los Incas y un saludo triunfal a los héroes en las batallas decisivas de la independencia americana. Olmedo ha contado en cartas dirigidas a Bolívar cómo ha compuesto su obra. «Vino Junín y empecé mi canto —escribe. Digo mal: empecé a formar planes y jardines». «Vino Ayacucho —agrega— y desperté lanzando un trueno.— Alude al trueno con que da comienzo a la poesía:

El trueno horrendo que en fragor revienta
Y sordo retumbando se dilata...—

Pero yo mismo me aturdí con él y he avanzado poco». En seguida confiesa que su plan es magnífico y le ha costado un trabajo imponderable, que sólo ha hecho unos cincuenta versos porque nada le parece digno del tema y del canto imaginado y dos veces en diferentes puntos muestra que ha tenido y tiene la esperanza de realizar una obra de gran valor: «creí

hacer una composición que me llevase con usted a la inmortalidad». «y es que si me llega el momento de la inspiración y puedo llenar el magnífico y atrevido plan que he concebido, los dos, los dos hemos de estar juntos en la inmortalidad». (Carta de enero 31 de 1825). Dos meses y quince días más tarde avisa, que ha escrito ya quinientos veinte versos, mucho más de lo que pensó dar a la composición; trescientos, y que probablemente la terminará en seiscientos si en el camino no le ocurre dar un salto o un vuelo a alguna región desconocida (Carta de abril 15). El 30 de abril, concluida la composición, su autor la enviaba a Bolívar previniéndole que no estaba satisfecho y hasta había pensado dejarla dormir un mes para limarla y podarle siquiera unos trescientos versos. Por fin el 15 de mayo atribuía los defectos de la obra a las distracciones continuas de su vida ocupada en quehaceres vulgares y renovando la expresión de su disgusto, para mostrar que era bueno y muy bueno el proyecto aunque sólo fuese mediocre la realización, copiaba el plan primitivo.

«Mi plan fue éste: Abrir la escena con una idea rara y pindárica. La Musa arrebatada con la victoria de Junín emprende un vuelo rápido; en su vuelo divisa el campo de batalla, sigue a los combatientes, se mezcla entre ellos y con ellos triunfa. Esto le da ocasión para describir la acción y la derrota del enemigo. Todos celebran una victoria que creían era el sello de los destinos del Perú y de la América; pero en medio de la fiesta una voz terrible anuncia la aparición de un Inca en los cielos. Este Inca es emperador, es sacerdote, es un profeta. Este, al ver por primera vez los campos que fueron el teatro de los horrores y maldades de la conquista, no puede contenerse de lamentar la suerte de sus hijos y de su pueblo. Después aplaude la victoria de Junín, y anuncia que no es la última. Entra entonces la predicción de la victoria de Ayacucho.

«Como el fin del poeta era cantar solo a Junín, y el canto quedaría defectuoso, manco, incompleto sin anunciar la segunda victoria, que fue la decisiva, se ha introducido el vaticinio del Inca lo más prolijo que ha sido posible para no defraudar la gloria de Ayacucho; y se han mentado los nombres del general que manda y vence y de los jefes que se distinguieron para dar ese homenaje a su mérito y para darles desde Junín la esperanza de Ayacucho que debe servirles de nuevo aliento y ardor en la batalla Concluye el Inca deseando que no se restablezca el cetro del imperio, que puede llevar el pueblo a la tiranía. Exhorta a la unión, sin la cual no podrá prosperar la América; anuncia la felicidad que nos espera; predice que la Libertad fundará su trono entre nosotros y que esto influirá en la libertad de todos los pueblos de la tierra; en fin, predice el triunfo de Bolívar. Pero la mayor gloria del héroe será unir y atar todos los pueblos de América con un lazo federal, tan estrecho que no hagan sino un solo pueblo, libre por sus instituciones, feliz por sus leyes y riqueza, respetado por su poder.

Apenas concluye el Inca, todos los cielos aplauden: de improviso se oye una armonía celestial; es el coro de las vestales del Sol, que rodean al Inca como a su Gran Sacerdote Ellas entonan las alabanzas del Sol, piden por la prosperidad del imperio y por la salud y gloria del Libertador En fin describen el triunfo que predijo el Inca. Lima abate sus muros para recibir la pompa triunfal: el carro del triunfador va adornado de las Musas y de las Artes; la marcha va precedida de los cautivos pueblos, esto es, todas las provincias de España representadas por los jefes vencidos &ª»

En su viaje á Europa tuvo Olmedo vagar suficiente para corregir todo el canto y aumentarlo de ochocientos veinte y cuatro versos que tenía en la edición impresa en Guayaquil el año 1825, a novecientos nueve como apareció en Londres. Más adelante suprimió dos versos y redujo otros dos a uno; de modo que en su forma definitiva la composición consta de novecientos seis versos.

Es curioso comparar con los datos que anteceden las estrofas en que Olmedo se presenta arrastrado por

la inspiración y obligado por ella a asistir abandonándolo todo, al campo de la guerra. Allí de nuevo, en una imagen que evoca el recuerdo clásico de Píndaro inmortalizado en sus epinicios, declara el poeta su ambición de ganar para sí, una parte en la gloria tributada al héroe victorioso.

¿Quién me dará templar el voraz fuego
En que ardo todo yo? Trémula, incierta,
Torpe la mano va sobre la lira
Dando discorde son. ¿Quién me liberta
Del Dios que me fatiga? ..
Siento unas veces la rebelde Musa,
Cual bacante en furor, vagar incierta
Por medio de las plazas bulliciosas,
O sola por las selvas silenciosas
O las risueñas playas
Que manso lame el caudaloso Guayas;
Otras el vuelo arrebatado tiende
Sobre los montes; y de allí desciende
Al campo de Junín; y ardiendo en ira
Los numerosos escuadrones mira
Que el odiado pendón de España arbolan;
Y en cristado morrión y peto armada,
Cual amazona fiera,
Se mezcla entre las filas la primera
De todos los guerreros,
Y a combatir con ellos se adelanta,
Triunfa con ellos y sus triunfos canta:

Tal en los siglos de virtud y gloria,
Cuando el guerrero solo y el poeta
Eran dignos de honor y de memoria,
La musa audaz de Píndaro divino,
Cual intrépido atleta,
En inmortal porfía
Al griego estadio concurrir solía;
Y en estro hirviendo y en amor de fama,
Y del metro y del número impaciente
Pulsa su lira de oro sonorosa,
Y alto asiento concede entre los dioses

Al que fuera en la lid más valeroso,
O al más afortunado;
Pero luego envidiosa
De la inmortalidad que les ha dado,
Ciega se lanza al circo polvoroso,
Las alas rapidísimas agita,
Y al carro vencedor se precipita,
Y desatando armónicos raudales
Pide, disputa, gana,
O arrebata la palma a sus rivales.

No está fuera de lugar en el canto *A Bolívar* el nombre de Píndaro. A éste se propuso imitar Olmedo en las elevaciones rapidísimas y en los cambios bruscos y aunque *La Victoria de Junín* se desarrolle en general con un movimiento de acompasada lentitud incomparable al vuelo pindárico, sino el plan de la obra, algunos detalles y sobre todo la manera de enlazar a los hechos cantados los principios y las ideas más importantes, revelan al poeta social que en su momento fue lo que había sido Píndaro en el suyo. Oda o canto heroico o como se quiera llamarle, la obra de Olmedo es mucho más que la celebración de un héroe y una victoria. Ella condensa en toda su amplitud el pensamiento de la independencia americana: descubre sin rastraerlos, sus orígenes; proclama sus glorias y sus fastos; advierte con recelo sus peligros; sostiene y conforta sus esperanzas fecundas.

Se abre en la admiración del Libertador:

Arbitro de la paz y de la guerra.

El campo de Junín resuena todo en su apoteosis y los Andes enormes se levantan más alto que las tempestades sobre seguras bases de oro como pedestal indestructible de su memoria eterna.

¿Quien es aquel que el paso lento mueve
Sobre el collado que a Junín domina,
Que el campo desde allí mide y el sitio
Del combatir y del vencer desina,
Que la hueste contraria observa, cuenta
Y en su mente la rompe y desordena?...

De esta manera anuncia el poeta en sus preguntas la presencia del héroe. Después de contemplarlo desde lejos se acerca y oye y repite en una arenga de valientes palabras, las más nobles máximas del esfuerzo humano: [2]

Suya es la fuerza y el valor es vuestro:
Vuestra será la gloria;
Pues lidiar con valor y por la patria
Es el mejor presagio de victoria.
Acometed: que siempre
De quien se atreve más el triunfo ha sido:
Quien no espera vencer ya está vencido.

Siguen los cuadros de la lucha, evocados en las situaciones culminantes: Necochea y su carga de caballería, a quien Bolívar ha mandado que venza y vence; la juventud peruana tan ardiente en los combates como fácil en el regalo de los placeres.

Tal el joven Aquiles
Que en infame disfraz y en ocio blando
Da lánguidos suspiros,
Los destinos de Grecia dilatando
Vive cautivo en la beldad de Sciros,
Los ojos pace en el vistoso alarde
De arreos y de galas femeniles

2 No la más noble: La esperanza no es necesaria a la acción. «Point n'est besoin d'espérer pour agir ni de reussir pour persévérer».

Que de India y Tiro y Menfis opulenta
Curiosos mercadantes le encarecen:
Mas á su vista apenas resplandecen
Pavés, espada y yelmo, que entre gasas
El Itacense astuto le presenta.
Pásmase.. se recobra y con violenta
Mano el templado acero arrebatando,
Rasga y arroja las indignas tocas,
Parte, traspasa el mar y en la troyana
Arena, muerte, asolación, espanto
Difunde por doquier: todo le cede...
Aun Héctor retrocede...
Y cae al fin; y en derredor tres veces
Su sangriento cadáver profanado,
Al veloz carro atado
Del vencedor inexorable y duro,
El polvo barre del sagrado muro.

La noche y la victoria llegan juntas: el favor de las sombras defiende en su fuga a los vencidos y hace que el combate sangriento y glorioso no sea, por el inevitable retiro de los españoles, decisivo para la causa americana. Se engañaron los patriotas que celebraban una seguridad de paz en el mismo campo de la batalla *consumiendo los dones de Baco y de Ceres.* Fue necesario que un espectro, una sombra veneranda, el antiguo Inca Huaina Capac, apareciera al ejército entero y rememorando el pasado revelase el futuro. Los españoles todo lo han destruido en América: riquezas, imperios, razas...

...¡ellos fueron estúpidos, viciosos,
Feroces y por fin supersticiosos!
Sangre, plomo veloz, cadenas fueron
Los sacramentos santos que trajeron.

Bolívar suscitado en su hora por el Destino será el vengador de tantos crímenes impunes. Huaina Capac

descubre a los españoles rehaciéndose después de Junín en Cuzco, anuncia a los americanos:

Otro afán, nueva lid, mayor victoria.

señala para campo de la venganza el valle de Ayacucho, nombra a Sucre vencedor antes del combate, penetra con visión profética en los incidentes de la lucha y en su resultado final:

Lo grande y peligroso
Hiela al cobarde, irrita al animoso,
¡Qué intrepidez! ¡qué súbito coraje
El brazo agita y en el pecho prende
Del que su patria y libertad defiende!
El menor resistir es nuevo ultraje.
El jinete impetuoso
El fulmíneo arcabuz de sí arrojando,
Lánzase a tierra con el hierro en mano,
Pues le parece, en trance tan dudoso,
Lento el caballo, perezoso el plomo.[3]
Crece el ardor. — Ya cede en toda parte
El número al valor, la fuerza al arte.
Y el ibero arrogante en las memorias
De sus pasadas glorias,
Firme, feroz resiste; y ya en idea
Bajo triunfales arcos, que alzar debe
La sojuzgada Lima, se pasea.
Mas su afán, su ilusión, sus artes... nada,
Ni la resuelta y numerosa tropa
Le sirve. Cede al ímpetu tremendo;
Y el arma de Bailén rindió, cayendo
El vencedor del vencedor de Europa.
Perdió el valor, mas no la ira pierde,
Y en furibunda rabia el polvo muerde;
Alza el párpado grave y sanguinosos
Ruedan sus ojos y sus dientes crujen;

3 Así en el original citado varias veces. ¿No será: *Lento el caballo, el plomo perezoso?*

Mira la luz; se indigna de mirarla;
Acusa, insulta al cielo y de sus labios
Cárdenos, espumosos,
Votos y negra sangre y hiel brotando,
En vano un vengador muere invocando.

Huaina Capac ante la edad de libertad y grandeza que los triunfos cantados inician, halla el medio de esconder prudentemente en las alabanzas a Bolívar, una advertencia juiciosa sobre las tentaciones del poder y los derechos de los pueblos:

Grande gloria alcanzaste;
Pero mayor te espera si a mi pueblo,
Así cual a la guerra lo conformas
Y a conquistar su libertad le empeñas,
La rara y ardua ciencia
De merecer la paz y vivir libre
Con voz y ejemplo y con poder le enseñas.

.... no quisiera
Que el cetro de los Incas renaciera:
Que ya se vio algún Inca que teniendo
El terrible poder todo en su mano,
Comenzó padre y acabó tirano.

Pues un conquistador, el más humano,
Formar, más no regir, debe un imperio.

Después ya no como realidad entrevista, apenas como un sueño de esperanza, proclama la unión en lazo federal de todos los pueblos americanos.

Los cielos se abren cuando calla el Inca y las vírgenes del Sol cantan desde ellos en coro un himno a la América libre.

Es lástima que Olmedo haya concedido al Inca-espectro en su obra la intervención que tiene. Son casi tantos los versos puestos en boca de éste como los que

directamente pronuncia el poeta; sus palabras tienen indudablemente más alcance y trascendencia que las de aquél. El poeta sólo habla de Junín; Huaina Capac se ocupa de Ayacucho, del pasado y del porvenir de la dominación española, justifica la causa de América en sus cargos contra los opresores y previene a Bolívar y los patriotas sobre la suerte futura. La sombra del Inca pudo ser uno de los recursos clásicos empleados por Olmedo para infundir a su poesía cierto aire de majestad y grandeza. Todas las apariciones de ultratumba traen consigo algo venerable y estupendo. La de Huaina Capac debía además desempeñar una comisión especialísima: quiso Olmedo que el Inca bajase del cielo a los patriotas el secreto de las cosas venideras y en sus vaticinios descubrió prolijamente la fortuna que esperaba a los ejércitos; quiso también aprovechar la condición extramundana del espectro y su autoridad de antiguo Inca para advertir así discretamente a Bolívar contra sus propias ambiciones y puso en boca del aparecido, una lección de experiencia y democracia. Nada es malo en estas intenciones; pero de todo ello resulta una enorme falta de proporción equilibrada entre las partes de la obra. El poeta se propuso cantar *A Bolívar en La Victoria de Junín* y Huaina Capac se apoderó del canto y cantó bien y cantó a Bolívar, pero dejó mudo al poeta. Olmedo y Huaina Capac no podían tener los mismos sentimientos ni profesar las mismas ideas ni exprimir aquéllos y éstas en expresiones iguales. De aquí resultaba que el estilo de la composición debía cambiar sensiblemente según que hablase el uno o el otro. No pudo tolerar esto el buen gusto del autor y así aparece el pobre Inca sin personalidad como fantasma que es, pero como fantasma de Olmedo y no de Huaina Ca-

pac. Por otra parte el aparecido es menos leve y aéreo de lo que puede consentirse. Las sombras de los muertos, los espectros bien están entre los vivos mientras no adquieren consistencia de realidades. Huaina Capac no es un sueño: todo el ejército lo ve y lo oye; habla y habla mucho; es locuaz y grandilocuente. Tampoco parece del cielo por las confusiones en que incurre: mezcla en su empíreo a Manco y a Bartolomé de las Casas y Bolívar; pone en el Amazonas delfines, ninfas y sirenas. Como Huaina Capac se presenta a los patriotas mientras consumen *los dones de Baco*, Marcelino Menéndez y Pelayo se pregunta si no estará formado con los vapores alcohólicos de una embriaguez común.

El plan que admiraba Olmedo no vale tanto como su composición. Por ella y la que dedicó *Al general Flores vencedor de Miñarica* ha conquistado sin disputa entre los poetas clásicos y heroicos de América el primer puesto.

Abril 28 de 1914.

RICARDO PALMA

Ricardo Palma, nacido en Lima el 7 de febrero de 1833, ha intervenido activamente en la política de su país, unas veces como periodista y otras como soldado. Fue marino hasta que en 1860 se le desterró a Chile donde permaneció dos o tres años; viajó por Europa y los Estados Unidos; estuvo en el Brasil de cónsul general; vuelto a su patria y nombrado jefe de sección en un ministerio, tomó parte con Gálvez y Salcedo en el combate de Callao (mayo 2 de 1865); poco después sirvió al coronel José Balta como secretario, primero en la revolución que acaudillaba y una vez obtenido el triunfo, en la presidencia; más tarde fue senador en varias legislaturas hasta que en 1873 se retiró a la vida privada. Ha estado desde 1883 al frente de la Biblioteca Nacional consagrado a rehacerla después de que el ejército chileno la saqueó vandálicamente en marzo de 1881. Constaba entonces de cincuenta mil volúmenes y había entre éstos, ocho mil referentes a la época del coloniaje americano. Dos meses antes las mismas tropas habían incendiado la casa de Palma en Miraflores y en ella su biblioteca particular con los manuscritos de una novela histórica y dos obras de carácter político, una sobre Balta y otra sobre Bolívar y Monteagudo. En 1886 a consecuencia de una publicación del jesuita Cappa sobre los héroes de la independencia, emprendió contra la Compañía de Jesús, una campaña formidable que dio por resultado el destierro perpetuo de la orden. Asistió

en 1892 como delegado de su patria al Congreso americanista de España y es desde entonces miembro correspondiente de las Academias de la Lengua y de la Historia. En 1887 había fundado en Lima la Academia del Perú. Actualmente está desde hace algunos años imposibilitado para todo trabajo por la edad.

Se inició en las letras hacia el año 1850 con varias piezas de teatro. *La hermana del verdugo. La muerte o la libertad* — y poesías escritas bajo la influencia del romanticismo. Tradujo en castellano *La conciencia* de Víctor Hugo. En 1887 reunió sus producciones líricas anteriores, —*Armonías* (1865), *Pasionarias* (1870) y *Verbos y Gerundios* (1877) — con otras nuevas, en un volumen, *Poesías,* al que puso como prólogo un estudio sobre los poetas contemporáneos de su tierra. *La bohemia limeña de 1848 a 1860.* De éste hizo años después un libro independiente. *La bohemia de mi tiempo* (1899). Su obra más importante son las *Tradiciones peruanas,* que se publicaron en series sucesivas desde 1872 y hoy forman seis grandes tomos. Antes que éstas, había dado los *Anales de la Inquisición en Lima* (1863); dio después los trabajos sobre lenguaje. *Neologismos y americanismos* (1895) y *Papeletas lexicográficas* (1905).

Ricardo Palma ha desechado su obra teatral y lírica; de aquélla sólo se tienen actualmente las pocas noticias que dan sus críticos; de ésta aún pueden leerse con gusto, para adivinar al futuro humorista de las *Tradiciones,* algunos cuentecillos picantes y graciosos. Su temperamento lo arrastraba a las burlas; necesitó siempre algún modelo para mostrarse lamentable y triste y dio al fin en traducir a Heine por ahorrarse la pena de variarlo en sus imitaciones. Hay en-

tre sus poesías, verdaderas parodias del estilo romántico, así esta curiosa *Becqueriana:*

No me agravia el desdén, mujer perjura,
De tu vil corazón que amores miente.
Para ahogar tan inmensa desventura..
En las bodegas venden aguardiente.

Su romanticismo no fue más que el contagio epidémico del momento, resistido con lozano vigor; él no estaba hecho para gemir en público y provocar con sus quejas el enternecimiento compasivo de los pechos lastimosos; lo previene en la *Carta tónico-biliosa a una amiga* al frente de la segunda serie de sus *Tradiciones peruanas* (mayo de 1874):

¿Temes que exhale en sombrías
Endechas el alma toda?
No, ya pasaron de moda
Los frenos de Jeremías.

....

Arca santa el corazón
Sea de los sufrimientos:
Darlos a los cuatro vientos
Es una profanación.

.... el dolor,
Si es verdadero y profundo,
Ha de esconderse ante el mundo
Con cierto noble rubor.

Lo repite en la *Châchara* que precede a la tercera serie:

Y yo no quiero dar el espectáculo
De poner en escena mi dolor.

Y ya en prosa, ya en verso, de mi gárrula
Pluma, años hace, no se escapa un ¡ay!

Ricardo Palma abandonó las quejumbrosas lamentaciones románticas para hurgar en el polvo de los archivos los papeles que guardaban el secreto de la vida pasada en el Perú. El gusto de lo antiguo y las minuciosidades históricas no ha sido nunca general en las democracias y menos en los pueblos jóvenes; el placer del recuerdo llega tarde con los muchos años; es el goce reservado en la memoria de los días lejanos y perdidos para cuando la edad niega los favores de la vida si se trata de una persona y la gloria de un pasado esplendoroso oscurece el presente y el porvenir si se trata de un pueblo. Ese gusto se dio en América por excepción con Ricardo Palma cuando el Perú acababa de nacer. Ni el autor ni el país miraban con respeto y simpatía los recuerdos aún demasiado vivos de la dominación española; entre el presente y la historia mediaban como doble valla infranqueable el odio de una guerra y el entusiasmo lleno de esperanzas por la libertad. La resurrección de las cosas viejas en esas condiciones tenía forzosamente que responder al aborrecimiento que después de la victoria sobrevive a la lucha, o a la ironía satisfecha de la iniquidad pasada en la reparación definitiva del triunfo. Así fue en efecto: Ricardo Palma no escribió sus *Anales de la Inquisición en Lima* para entretenimiento de la ociosidad; registró en ellos pacientemente infinitos procesos de aquel Santo Oficio, del que se dijo que no era a pesar de su nombre un oficio santo, y de este modo hizo que la misma Iglesia depusiera con el testimonio irrecusable de su propia justicia contra su inhumanidad, contra su afán de riquezas, contra el desorden sacrílego de las gentes de sotana y hábito.

La indignación contenida en el relato, estalla a veces en breves notas o medias frases sobre el ensaña-

miento, sobre la avaricia, sobre la hipocresía, sobre la conducta licenciosa de los inquisidores. La atrocidad del tema sin embargo, no ha impedido que el autor mostrase en los episodios propicios su natural alegre y gracioso; así, cuando refiere que un pobre diablo fue achicharrado porque decía entre mayores cosas que Adán, pues no nació de madre, no tuvo ombligo, o cuando recuerda que otro, condenado a morir, como oyera que un sacerdote lo exhortaba a agradecer a Dios el cielo que le concedería por obra de su divina gracia, contestó aludiendo a sus bienes confiscados por la Inquisición: No tan de balde, padre, que cincuenta mil pesos me cuesta. Hay en Ricardo Palma una tendencia a la burla tan arraigada que llega hasta sazonar con la sal de su ingenio las carnes tostadas en las hogueras inquisitoriales.

Esa tendencia fue la que primero lo apartó de la corriente romántica y después hizo que su laboriosa investigación sobre el pasado fructificase en intencionadas *Tradiciones*. Sólo tres de éstas en la primera serie tienen fecha anterior a los *Anales de la Inquisición en Lima*. El propósito indudablemente político y social que impulsó a Palma en sus estudios históricos, cedió en seguida bajo el influjo de su genio travieso, ante la curiosidad maliciosa. Familiarizado en los archivos con los personajes del tiempo viejo, debió sentirse naturalmente inclinado a tratarlos con la alegría inquieta y juguetona que experimentaba entre los hombres de su época. Descubrió en todos la misma vida con diferentes costumbres y se dio a observar a unos y otros con igual malicia y contento. La antigüedad lo atrajo con el aparato de su aspecto distinto y vista de cerca perdió a sus ojos el prestigio de lo extraordinario.

Virreyes, frailes, damas, caballeros,
Y ricos y pecheros,
Mostraron, como en un calidoscopio,
Traje y semblante propio.
Y ellos y yo charlamos sin lisonjas
Ni escrúpulos de monjas
Y quedó toda su alma y su existencia
Para mí en transparencia.
¿Los vivientes de ayer fueron mejores
Que los de hoy? — No, señores.
El hombre es siempre el mismo: cambia el traje
Pero nunca el pelaje.

(Sinfonía a toda orquesta).

De la historia sacó para su representación de la vida humana, cuadros originales y nuevos por olvidados y así pudo ser gracias a ella interesante en los detalles raros y al mismo tiempo minuciosamente verdadero. No es sola en su obra esta verdad exterior; hay otra sutil e imprecisable, la verdad de las cosas íntimas; ambas se compenetran indisolublemente en sus *Tradiciones peruanas*, por una trasfusión de vida. Palma no ha reproducido el pasado en su rigidez cadavérica; no ha buscado en las crónicas figuras grandes ni empresas de heroísmo: un tipo cualquiera y un hecho común le bastan; si a veces los elige majestuosos es para mostrarlos de toda manera humanos. Los personajes entran casi siempre a la historia por algún hecho solemne y conservan en ella una tirantez de momia, dura y severa; pero en Palma puede más el amor de la vida que el respeto de la muerte y cuando arranca a la gloria histórica un sujeto, lo endereza, lo dobla, lo mueve, lo sacude para que se le quite el polvo de los años y agilitarle y por fin lo abandona a los movimientos naturales del alma y la carne maravillosamente animado por un soplo vital de su ingenio.

¡Oh! Dejadme vivir con las fantásticas
O reales memorias de otra edad,
Y mamotretos compulsar solícito
Y mezclar la ficción con la verdad.

Y evocar a los muertos de sus túmulos,
Y sacar sus trapillos a lucir,
Y narrar sus historias, ya ridículas,
Ya serias, ya con brillo, o sin barniz;

Que en el siglo presente y los pretéritos
Siempre irán en consorcio el bien y el mal,
Y si en este de malo hubo muchísimo
En el otro de bueno mucho no hay.

Palma es un anticuario original y personalísimo. No se ha refugiado en la historia huyendo el presente ni ha sistematizado su espíritu en los trabajos constantes de una investigación difícil y penosa. La afición histórica es propia de hombres serios: él tiene la travesura alegre y hormigueante de los niños cuando se les mete en el cuerpo el diablo; como ellos prefiere para sus burlas y juegos las cosas más estimadas a su rededor y por lo mismo las más defendidas contra sus desbarajustes. Acude a los hombres y los acontecimientos antiguos para exhibir su lado más flaco y débil.

Para mí el mundo pícaro es poético,
Poco en el hoy y mucho en el ayer.

—ha dicho. No les es necesario que la picardía esté en lo que él trata; sabe ponerla en todas partes y es tanto mayor su contento, como su victoria, cuanto más se resiste a la jocosidad el tema; tal vez por eso lo elige en el pasado; porque no conocemos de éste sino su aspecto grandioso y es más viva en él, por contraste, la impresión de la pequeñez risible.

Se ha acusado a Palma de falsedad en sus *Tradiciones;* el cargo se encuentra hasta en sus amigos y partidarios, disimulado en la buena gracia de los elogios. El lo ha contestado entre veras y burlas; a veces con enfado y violencia. La *tradición* es poesía, y sólo excepcionalmente historia: hunde en ésta las raíces y florece en sus dominios alimentada con la fertilidad de su tierra: invención de poeta, absorbe en sí la verdad histórica y con ella crece. Palma no cultiva en su obra con el interés indiferente del botánico todas las plantas; es aquélla un jardín de artista y está hecho a su gusto, con sus preferencias personales.

Rafael Altamira ha dicho cómo se anima y transfigura Palma cuando en la conversación toca algún punto sobre la política de su tierra. Es en efecto un temperamento apasionado y un hombre de acción y partido aunque viva en el silencio de una Biblioteca entre paredes cargadas de libros. Ha palpado y sentido en Lima, ciudad conventual como todas las del Pacífico, los abusos del clero y tiene el odio del fraile y del jesuita. Don Juan Valera lamenta lo mal que quiere y trata a éstos; él asegura y cree sin embargo, que no ha empleado sino alfileres contra su Compañía. El anticlericalismo es inspiración y nervio en casi todas las *Tradiciones peruanas*; Palma refiere con fruición los escándalos eclesiásticos y revela amistosa y franca simpatía hacia los clérigos de vida libre y aun disoluta, a condición de que no siendo malvados, comprometan en la opinión de las gentes la autoridad de la Iglesia.

La irreverencia es la forma natural de su alegría; son irreverentes sus narraciones de virreyes y bellacos, religiosos y libertinos, damas copetudas y chicas

fáciles; son más irreverentes aún sus relatos socarronamente ingenuos de santidades milagrosas.

Cuatro paliques, dos mentiras y una verdad, he aquí los elementos de cada tradición según Ricardo Rosell. Palma inventa o toma de las consejas populares y los archivos el asunto de sus cuentos y naturalmente en este caso lo corrige y acomoda como conviene o le parece mejor. Su narración no es nunca impersonal; cada frase, cada palabra transparenta en el tono espontáneo de la pasión y la ironía, la actitud del autor respecto de los personajes y los sucesos y así va desarrollándose con los hechos mismos sin apartes ni disgresiones, una filosofía humana y generosa de bien vivir en paz y contento.

El estilo de Palma ha sido justamente elogiado por castizo; es todo lo más español que se puede ser y lo es sin aparato, con la naturalidad desenvuelta de su gracia nativa. Palma descuida en su expresión las cualidades literarias; habla correctamente, dice cuanto quiere; esto le basta. No tiene las preocupaciones de un artista ni los escrúpulos de un académico; sus obras están llenas de frases y vocablos populares. Es por sus tendencias, por sus asuntos y por su estilo uno de los escritores más genuinamente americanos y originales.

Mayo 21 de 1914.

RUBEN DARIO *

LA VIDA DEL POETA

El mismo Rubén Darío ha contado su vida, como él quería que se la conociera, en la revista «Caras y Caretas» de Buenos Aires a fines de 1912. Es el relato de que después ha aparecido con los títulos *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo y autobiografía* en las ediciones Maucci y Mundo Latino. Sin él hubiera sido muy difícil seguir, a través de sus peripecias bruscas, el hilo de su existencia accidentada. No puede exigírsele una exactitud completa: la memoria abandona siempre al olvido lo que fue vulgar y sin interés, y deja que una invención inconsciente adorne las ocurrencias más importantes y peregrinas. Un poeta, como es natural, depura la realidad, en su espíritu, por esos dos procedimientos, más fácil e intensamente que los demás hombres.

El verdadero nombre de Rubén Darío no es éste, sino Félix Rubén García y Sarmiento. Los miembros de su familia paterna eran comúnmente conocidos por «los Daríos» a causa de cierto antecesor suyo, el tatarabuelo del poeta, famoso por sus desarreglos y escándalos, que tenía ese nombre y de quien lo heredaron como patronímico sus descendientes.

---

* En la presente edición se ha sustituido el texto original de *Rubén Darío*, de abril 9 de 1914, por su versión anunciada que aparece en la obra *Rubén Darío y José Enrique Rodó*, 2ª ed. Montevideo, Mosca Hermanos S. C., 1945.

Los padres del poeta, casados por conveniencia, se separaron a los ocho meses de matrimonio, uno antes de su nacimiento, que tuvo lugar en el pueblecito Chocoyos, hoy Metapa, del departamento Nueva Segovia, en Nicaragua, el 18 de enero de 1867. El niño fue criado al principio junto a su madre, después en la casa colonial de su abuela materna, y más tarde en lo de una tía, hermana de su padre. Durante su infancia creyó ser hijo de los que eran realmente sus abuelos maternos; pues a pesar de que vivía con éstos, no se le hablaba nunca de su madre, que se hallaba alejada.

Aprendió las primeras letras halagado por las golosinas con que lo regalaba una mujer. Su educación, dirigida sucesivamente por mujeres de familias distintas, debió de ser insegura, desordenada y blanda. No tuvo influencia ninguna sobre él su pasaje por el colegio de los padres jesuitas. Había oído con el terror de los primeros años cuentos de aparecidos, extrañas consejas, historias familiares de revoluciones y asesinatos. Fueron entretenimiento de su niñez un *Don Quijote* y *Las Mil y Una Noches*. Conoció muy temprano las inquietudes y los deleites de la carne pecadora, y en su propia casa el ejemplo de los suyos le fue incitación para la vida irregular. Hay en sus obras más de una página con referencias veladas y reticencias significativas sobre sus relaciones con muchachas de su sangre. Amores de su fogosa adolescencia le inspiraron algunas poesías olvidadas en periódicos o recogidas más tarde en su obrita *Abrojos*. «Yo sentía — escribe él — cómo una invisible mano me empujaba a lo desconocido. Se despertaron los vibrantes, divinos e irresistibles deseos. Brotó en mí el amor triunfante, y fui un muchacho con ojeras, con sueños y que se iba a confesar todos los sábados». Formado en una reli-

giosidad extremosa y mal entendida, en sus mismas supersticiones absurdas encontró el principio de la inevitable disolución contra las creencias que se le infundían.

Desde que llegó a los quince años vivió separado de su familia, en diversos puntos de Nicaragua y El Salvador. Sin previo estudio de la técnica literaria, había hecho instintivamente versos para las ceremonias de la Semana Santa y para los duelos de las defunciones. También había publicado ya, sobre política, artículos violentos imitados a Juan Montalvo, el magnífico y castizo polemista ecuatoriano, que trabajó con más amor de perfección la lengua castellana en América. Con estos antecedentes salió Rubén Darío de su casa en busca de lo que la suerte le deparase en el mundo: fue periodista, maestro de escuela, empleado público. Por entonces conoció los clásicos griegos y latinos, y si ha de creérsele un casi imposible, leyó en la Biblioteca Nacional de Managua todos los estudios sobre literatura española incluídos en la colección Rivadeneyra. En 1885 ó 1888 [1] apareció en Managua el pequeño libro que abre su carrera poética, *Primeras Notas, Epístolas y Poemas*.

Tenía unos veinte años cuando pasó de Managua a Chile. Abandonaba las repúblicas centroamericanas convulsionadas en guerra promovida con el propósito de unirlas en una sola nación. El día de su partida las cenizas de una erupción volcánica oscurecían el cielo; poco antes un terremoto había sacudido la ciudad. En el *Tríptico de Nicaragua* ha resumido Rubén Darío

1 La portada lleva impresa la fecha 1888 según referencias de «Nosotros» de Buenos Aires, año X, nº 82, pág. 189, y de «Anales Mundanos», de Montevideo. Da el año 1885 Max Enríquez Ureña, *Rodó y Rubén Darío*, pág. 142.

las impresiones de la tierra y de las gentes que rodearon sus años juveniles: ellas son de amor y de espanto.

En Santiago actuó como periodistas en «La Epoca», diario importantísimo que unía al trabajo de eminentes hombres chilenos correspondencias de Gladstone, Jules Simon y Campoamor. La influencia de éste aparece en las poesías de *Abrojos*, el segundo libro de Rubén Darío, publicado entonces (1887). Fue precisamente Rubén Darío quien logró, con una sola décima, el premio del concurso improvisado una noche en la redacción del periódico para honrar al poeta de las *Doloras*. A «La Epoca» debió sobre todo el conocimiento de la nueva literatura francesa gracias a las obras que llegaban al diario: allí asimiló con apasionado gusto la magia colorista de Théophile Gautier y la preciosidad sutil de Catulle Mendès; allí le fue revelado el arte difícil de los parnasianos. Fue la iniciación de un estilo nuevo en su obra y de una época en las letras castellanas. De ese estilo y esa época es primera manifestación su libro de cuentos, cuadros y poesías titulado *Azul...*, que apareció, con un prólogo de Eduardo de la Barra, el año 1888, en Valparaíso, donde Rubén Darío estuvo empleado en la Aduana hasta que, entregado a las disipaciones de la vida bohemia, lo perdió todo por sus desarreglos. Poco antes había compuesto una colección de rimas que pretenden ser becquerianas, para otro concurso abierto en mayo de 1887. Según Max Henríquez Ureña fue labor de una sola noche, — lo que parece imposible, — y por eso la llamó *La Noche Lírica*. Se discernió el premio al Sr. de la Barra, que había de prologar el nuevo libro de Rubén Darío, y como los amigos de éste criticasen tal fallo y dijesen que el autor premiado no era

capaz de producir nada tan fresco y vivo como las rimas del poeta preferido, las parodió el Sr. de la Barra, con el seudónimo Rubén Rubí, en sus «contrarrimas». Las dos colecciones se publicaron juntas en Valparaíso y en 1888 con el título de *Las Rosas Andinas.* Por mediación del Sr. de la Barra el general Bartolomé Mitre nombró a Rubén Darío corresponsal de su diario «La Nación» de Buenos Aires. Su primer artículo para este periódico está fechado el 3 de febrero de 1889 en Chile.

Por esos días regresó a Nicaragua, y hasta 1891 ó 1892 permaneció en Centro América, siempre al servicio de algún gobernante, pasando de una a otra república por vicisitudes y tramoyas de la política. El 22 de junio de 1890 contrajo matrimonio civil en El Salvador con Dª Rafaela Contreras; la ceremonia religiosa no pudo celebrarse por entonces, porque la noche de la boda, mientras dormía, tuvo lugar, sin que él llegara a enterarse de nada, una revolución victoriosa. A la mañana siguiente lo informó de ello una criada que su novia mandaba para saber si le había ocurrido algo en la lucha. Debió emigrar en seguida por adicto al gobierno derrocado, y sólo siete meses después consiguió realizar su casamiento ante la Iglesia. En San José de Costa Rica le nació un hijo, que fue criado lejos de él, en la casa materna.

El gobierno de Nicaragua designó a Rubén Darío miembro de la delegación que debía representarla ante España en las fiestas preparadas para el cuarto centenario del descubrimiento de América. Varias veces ha recordado el poeta la benevolencia con que lo acogieron los más egregios literatos españoles. Valera, que ya había escrito sobre él, a propósito de *Azul...*, una de sus *Cartas Americanas*, Menéndez y Pelayo,

Núñez de Arce, Campoamor, Cánovas del Castillo, Emilia Pardo Bazán, todos, a pesar de sus gustos encontrados, tuvieron con él deferencias de estimación extraordinaria. Núñez de Arce habría querido que se radicase en España, y Cánovas del Castillo procurado ineficazmente que se le diera en ella un empleo. La verdad es que en ese momento, por razones de política, España buscaba congraciarse a América.

De regreso, estuvo en Cuba, donde trató al poeta Julián del Casal. En presencia de éste escribió entonces las dos poesías de *Prosas Profanas* que se titulan *Para una cubana* y *Para la misma.* Entre tanto, a los dos o tres años de casados, había muerto su esposa, dejándole escrito, como última súplica, al someterse a una operación, que no separase nunca a su hijo de la madre de ella. «Pasé ocho días —cuenta el mismo Rubén Darío— sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a los abrumadores nepentes de las bebidas alcohólicas. Uno de esos días abrí los ojos y me encontré con dos señoras que me asistían: eran mi madre y una hermana mía, a quienes se puede decir que conocía por primera vez, pues mis anteriores recuerdos maternales estaban como borrados». Le ocurrió a poco una extraña aventura; en su autobiografía alude a ella, pero no la narra; se limita a prevenir que «el diplomático y escritor mejicano Federico Gamboa, tan conocido en Buenos Aires, tiene escrita, desde hace muchos años, esa página romántica y amarga, y la conserva inédita». Max Henríquez Ureña [2] y Juan González Olmedilla, [3] el primero muy discretamente, el segundo con gran aparato, cuentan que el poeta fue

2 *Rodó y Rubén Darío.*
3 *La Ofrenda de España a Rubén Darío*

casado, inconsciente bajo el influjo de una embriaguez, con Rosario Murillo. Se dice que en Nicaragua se estableció el divorcio, antes que en Francia, por una ley inspirada en el deseo de ofrecer a Rubén Darío un recurso legal contra ese matrimonio. Este no fue, sin embargo, disuelto, sino por la muerte del poeta.

El cultísimo ex presidente de Colombia D. Rafael Núñez consiguió que el gobierno de esa república nombrase a Rubén Darío cónsul general en Buenos Aires. Con el dinero que se le entregó para que se hiciese cargo del puesto pasó por Nueva York a Francia. En Nueva York vio muy rápidamente al gran revolucionario y escritor de Cuba José Martí. Llegado a París, buscó a Verlaine, pero nunca pudo encontrarlo sino alterado por la embriaguez consueta; conoció a Charles Morice, el crítico de la nueva poesía francesa, y fue amigo de Jean Moréas, el poeta fino, elegante y orgulloso, que paseaba su figura soberbia por las turbulentas calles del Barrio Latino. Se embarcó por fin para ocupar en Buenos Aires el inútil consulado de Colombia cuando vio agotados sus recursos en los placeres fáciles de la que él amorosamente llamó «vida infernal y divina».

El consulado no le dio jamás tarea alguna. Pudo así dedicarse en la más libre ociosidad al cultivo de las letras. No tuvo para ello más inconveniente que los desarreglos habituales de su vida. El mismo declara que, mientras escribía, en artículos para «La Nación», *Los Raros* y preparaba sus *Prosas Profanas*, interrumpió seguidamente sus trabajos con «el peligroso encanto de los paraísos artificiales». La muerte de su protector D. Rafael Núñez (1894) puso término a su holgura al frente del consulado colombiano. Sus amigos le proporcionaron, en diferentes periódicos,

ocupaciones que le rindieran lo indispensable para su mantenimiento, y más adelante pudo atender mejor sus comodidades con el cargo, sin cargas, de secretario en la Dirección General de Correos y Telégrafos. Cuenta que impresionado por extraordinarios fenómenos psíquicos personales, se entregó entonces al estudio del ocultismo y tuvo que abandonarlo a causa de su extrema nerviosidad. Fundó y dirigió, con el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freire, la «Revista de América», de muy corta vida, y fue tertuliano asiduo del Ateneo, donde un núcleo de compañeros y prosélitos suyos pugnaba ruidosamente contra las tendencias reinantes en el pequeño mundo literario del círculo.

Los Raros y *Prosas Profanas* publicados uno tras otro el año 1896, suscitaron en la República Argentina y en toda América un vigoroso movimiento de renovación poética. No todo él fue lucidez y claridad. Se habló de «simbolismo» y «decadentismo»: eran las palabras de orden y moda las revistas parisienses. *Los - que - no - comprenden* abundaban en los contrarios y los partidarios del poeta; en gran número, los más entusiastas, quisieron ser de su bando. Rubén Darío, indiferente a las censuras de sus opositores, se sintió obligado a temperar cautelosamente el celo excesivo y confuso de muchos secuaces fanáticos. «Aun entre algunos que se habían apartado de las antiguas maneras — escribe — no se comprendía el valor del estudio y de la aplicación constante y se creía que con el solo esfuerzo del talento podría llevarse a cabo la labor emprendida. Se proclamaba una estética individual, la expresión del concepto propio, más también era preciso (sic) la base del conocimiento del arte a que uno se consagraba, una indispensable erudición y el necesario don del buen gusto. Me adelanté

a prevenir el perjuicio de toda imitación, y apartando sobre todo a los jóvenes catecúmenos de seguir mis huellas, recordé un sabio consejo de Wagner a una ferviente discípula». Es el que tantas veces repitió después: «Sobre todo no imitar a nadie, y menos a mí». Evidentemente no le agradaba que se le confundiera con sus malos discípulos.

«La Nación», terminada la guerra de España y Estados Unidos, lo envió de corresponsal a Europa; se embarcó en diciembre de 1898, y vivió en Madrid hasta que la Exposición Universal de París estuvo para inaugurarse en 1900. Son de entonces los artículos para aquel diario reunidos en *España Contemporánea* y *Peregrinaciones (1901)*. Es imposible determinar hasta qué punto cundió en las letras españolas la influencia del poeta. Los más notables escritores castellanos de la actualidad pertenecen a la generación que se llama de 1898. Las corrientes francesas no se propagaron, sin embargo, en España, sino cuando Rubén Darío, en su segundo viaje, llevó a ella sus *Prosas Profanas*, de las que en 1901 se hizo en París una edición nueva, con el estudio de José Enrique Rodó como prólogo. Trató durante su permanencia en Madrid a los literatos ya célebres y —esto importa más en su biografía— a los escritores aún desconocidos o futuros, a Jacinto Benavente, a Ramón del Valle-Inclán, a Pío Baroja, a Eduardo Marquina, a Juan R. Jiménez, a Antonio y Manuel Machado.

En París vivió con Enrique Gómez Carrillo, Amado Nervo y el curioso pintor Henri de Groux, sobre Montmartre. De allí salió varias veces para visitar a Italia, Asturias, Dieppe, Bretaña, Bélgica, Alemania, Austria-Hungría, Inglaterra. Se cuenta que Amado Nervo, incapaz de causar a Rubén Darío un disgusto

y desesperado ante el escándalo insoportable y continuo de la vida que llevaba su amigo, antes de mudarse de casa en París, prefirió marcharse a Méjico. Un mal día para el poeta, llegó a París su esposa Rosario Murillo: iba de Nicaragua en busca de él y se presentó a un médico venezolano para inquirir su paradero. Rubén Darío, no bien lo supo, huyó a ocultarse a una provincia. [4]

Mientras en ese tiempo escribía para «La Nación» las crónicas y descripciones de sus andanzas y de la vida europea coleccionados en *La Caravana Pasa* y *Tierras Solares* (1904), iba componiendo las poesías que en 1905 dio en su libro máximo *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y otros poemas.* El gobierno de su patria lo nombró cónsul en la capital francesa; pasó más tarde a Río Janeiro como secretario de la delegación nicaragüense a la Conferencia Panamericana de 1906; estuvo momentáneamente en Buenos Aires y Mallorca; y tras dos obras de prosas sueltas, *Opiniones* (1906) y *Parisiana* (1907), publicó en 1907 *El Canto Errante,* donde reproduce la *Oda a Mitre,* aparecida sola poco antes (1906), a la muerte del ilustre estadista argentino, propietario de «La Nación». Fue, juntamente con Vargas Vila, miembro de la comisión que Nicaragua constituyó ante el Rey de España para la fijación arbitral de límites con Honduras. Presidía esa delegación el ministro de Nicaragua en Francia, quien estaba mal avenido con los dos y prescindió siempre de ellos. Incomodado por esta situación desairada, resolvió Rubén Darío emprender un viaje a su patria para presentar sus quejas al gobierno. Regresaba tras quince años de ausencia, con la celebridad

4 Datos de Pedro César Dominici, *Los tronos vacantes.*

mundial de primero y singularísimo entre los poetas contemporáneos de lengua castellana. Su nombre triunfal señalaba un momento de renovación y gloria en la literatura de España y América. Nicaragua lo recibió entre vítores. Salió de ella con credenciales de ministro para la corte española (1908); pero a poco se le dejó de pagar el sueldo y no pudiendo sostenerse decorosamente en España, se estableció nuevamente en París. En 1909 escribió *El Viaje a Nicaragua;* el año siguiente publicó el *Poema de Otoño y otros poemas* y el *Canto a la Argentina.* Se embarcó después para asistir a las fiestas del centenario mejicano (1910) en representación de Nicaragua; durante su travesía hubo en esa república una revolución y un cambio de gobierno bajo el influjo de los Estados Unidos, y a consecuencia de estos sucesos las autoridades mejicanas, interesadas en evitar un descontento de Norte América, no lo quisieron recibir en su carácter oficial, y llenándolo de atenciones, impidieron que entrase a la capital. Los mejicanos, impulsados tanto por el odio a la nación vecina como por su admiración al poeta, le tributaron ovacionantes manifestaciones de aprecio. Fue apedreada en son de protesta la casa del tirano Porfirio Díaz. Con el triunfo de los revolucionarios en Nicaragua quedó Rubén Darío cesante, de hecho, en su cargo de ministro ante España. Estuvo de paso en La Habana. No le sobraba dinero en esos momentos, pero tampoco se medía en gastarlo. Un día, entre amigos, ponderaba su tino económico. «He hecho un gran negocio —decía— ¡un gran negocio! ¿Ois ese automóvil que piafa a las puertas del hotel? Es un automóvil que se alquila por cincuenta dólares, y yo lo he obtenido por cuarenta y cinco».[5] Penosamente,

5 Alfonso Reyes, *Los dos Caminos.*

pudo, exhausto de recursos, embarcarse para Europa gracias a la ayuda generosa de un amigo y de «La Nación».

Vuelto a París, fundó como director las revistas «Mundial» (1911) y «Elegancias», y publicó «Letras» (1911) y «Todo al Vuelo» (1912). A mediados de 1912 realizó un viaje de propaganda al Río de la Plata para difundir esas publicaciones. En Montevideo, a la que en un soneto llamó «flor de ciudades, ciudad de flores», dio una conferencia sobre el poeta Julio Herrera y Reissig, y otra en Buenos Aires sobre Mitre y las letras. Fue entonces cuando escribió para la revista «Caras y Caretas» los recuerdos sobre su vida que sirven, como fuente principal de información, a estos apuntes biográficos. Por quebrantamiento de salud no pudo trasladarse a Chile, como pensaba hacerlo, y después de verse agasajado y aclamado por los intelectuales, las autoridades y el pueblo en ambas márgenes del Plata, regresó de nuevo a su París querido y fatal.

Estaba ya minado y casi destruido por sus intemperancias; sentía su acabamiento; en 1913 tuvo que refugiarse en Mallorca en procura de sosiego y clima propicio. Allí pudo escribir su poema *La Cartuja* y las primeras páginas de su novela inconclusa *Oro de Mallorca;* pero cayó, como siempre, en lo que él llamaba «sus crisis», sus ataques de furiosa dipsomanía. Una ocasión cualquiera lo inducía a beber, con el sano propósito de no excederse, un poco de buen vino; ya excitado con eso, acudía, arrastrado por ansia irrefrenable, a los alcoholes más fuertes, y permanecía días enteros en borracheras violentísimas, que por fin lo postraban en letargo. El Sr. Juan Sureda, que lo alojó en su casa de Valldemosa, paciente en sufrir sus des-

arreglos con la esperanza de que llegase a corregirse, cuenta en carta a Julio Piquet inserta en el *Epistolario* de Rubén Darío, algunos episodios inimaginables de sus desórdenes. Para el día de Navidad se compró ocultamente una botella de ron; anunció el 26 de diciembre que se marcharía a Barcelona, y se fue a Palma, donde acabó de embriagarse; quisieron arrojarlo del hotel; salió en horas de la noche a la calle, y a la mañana se le encontró rodeado por un tumulto de curiosos y tuvo el médico de la Casa de Socorro que hacerlo recoger a fuerza de grandes trabajos.

Radicado en Barcelona, sin recursos por haber cesado a consecuencia de la guerra la publicación de «Mundial» y «Elegancias», aceptó la proposición de un compatriota suyo, Alejandro Bermúdez, con promesa de pingües beneficios, para hacer una jira por América y dar en ella conferencias a favor de la paz. En octubre de 1914 partió de Barcelona con dirección a Nueva York.

Dejaba en Europa a la mujer que había sido su compañera durante catorce años, Francisca Sánchez, la madre de Phocas el campesino, de los *Cantos de Vida y Esperanza*, muerto de poca edad, madre también de su otro hijo Rubén Darío, el que llama Güicho en la última página de su autobiografía. Se dice que Francisca Sánchez, castellana de Avila o madrileña, era cocinera, y que se unió al poeta en la humildad compasiva de las atenciones prodigadas en trastornos de embriaguez y enfermedad. El la cantó en versos de ternura y gratitud, que piden bondad y asistencia:

Ajena al dolo y al sentir artero
Llena de la ilusión que da la fe,
Lazarillo de Dios en mi sendero,
Francisca Sánchez, acompáñame...

En mi pensar de duelo y de martirio,
Casi inconsciente me pusiste miel,
Multiplicaste pétalos de lirio
Y refrescaste la hoja de laurel.

Ser cuidadosa del dolor supiste
Y elevarte al amor sin comprender;
Enciendes luz en las horas del triste,
Pones pasión donde no puede haber.

Seguramente Dios te ha conducido
Para regar el árbol de mi fe;
Hacia la fuente de noche y de olvido,
Francisca Sánchez, acompáñame...

(A Francisca Sánchez).

En las cartas de Rubén Darío a Julio Piquet abundan las referencias a Francisca Sánchez; todas son tristísimas; algunas indican distanciamiento. «¡Si pudiera cambiar el espíritu y el carácter de la pobre! Yo viviría después cerca de ella, aunque no fuera juntos. Se cuidaría y educaría al chico. Uno tiene necesidad de querer algo» (Valldemosa, 13, octubre, 1913). «Yo contaba para rehacer mi vida con la hacedera separación. No obstante, siento ya lo triste de mi soledad después de catorce años de vivir acompañado. Hasta con los animales se habitúa uno. Y luego, cuando hay afecto y lástima... Todo el mundo tiene una patria, una familia, un pariente. Yo, nada. Tenía esa pobre mujer, y mi vida, por culpa mía, de ella, de la suerte, era un infierno. Y ahora, la soledad. Apenas el trabajo, por momentos, logra quitarme la dura preocupación. ¡Mi misma fe es tan a tientas!» (Valldemosa, 29, noviembre, 1913). Estas palabras lacerantes fueron escritas en el retiro de Mallorca. En Barcelona volvió el poeta a unirse con Francisca Sán-

chez, que para eso abandonó a París, donde se encontraba: pasaron juntos desde mayo a octubre de 1914.

En ese mes emprendió Rubén Darío su viaje a América. En Nueva York enfermó gravemente de pulmonía doble y fue abandonado en la miseria por su acompañante, de quien él decía «es un hermano» [6]. Mal repuesto, se trasladó a Guatemala gracias al socorro privado del presidente Estrada Cabrera; el gobierno de Nicaragua lo hizo conducir a León. Allí, siempre muy enfermo, otorgó testamento a favor de su hijo Rubén Darío Sánchez, y acompañado por su esposa Rosario Murillo, murió el 6 de febrero de 1916, con los auxilios de la religión católica. Se le tributaron homenajes espléndidos; su cuerpo, embalsamado, permaneció expuesto en la Universidad hasta que el día 14 de ese mes se le dio sepultura, con las más solemnes exaquias, en la Catedral. [7]

SU OBRA

La producción de Rubén Darío es copiosa. A sus libros citados antes deben agregarse los que, ya muerto él, se formaron con algunas páginas inéditas y artículos recogidos en diarios y revistas: *Prosas Políticas*, *Cuentos y Crónicas*, *Prosa Dispersa*, *Cabezas*, *Baladas y Canciones*. Llenan sus *Obras Completas* en la edición de Mundo Latino veintidos volúmenes, y se están publicando fuera de esa colección los trabajos de su iniciación literaria, que él desechó y jamás

6 *Epistolario.*
7 *Ateneo del El Salvador*, año IV, nº 34.

pensó reunir en libro: *Poemas de la Adolescencia, Poemas de la Juventud, Páginas de Arte,* etc. De esto nada importa a su fama de poeta y artista.

La mayor parte de su labor está constituída con ligeras notas escritas al correr de la pluma para el diario argentino «La Nación», es toda muy desigual en mérito. Dispersas y perdidas en la abundancia de sus correspondencias hay páginas elegantísimas y curiosas, trabajadas con amor y acierto admirable; lo más, sin embargo, es fútil y efímero como las ocurrencias de momento que le sirvieron de asunto. Son rápidas impresiones de crítica y de viaje o crónicas de información soslayada sobre cualquier actualidad ruidosa. Menesteres de la vida lo obligaron siempre a escribir mucho más de lo que él hubiera querido. Fue periodista por necesidad impuesta a su incurable holgazanería de poeta. Supo a ratos serlo a su modo, con su único interés cordial, el culto solícito de la belleza en las cosas del mundo y en las artes de los hombres. Rara vez se ocupó de la política, y menos, de la industria y el comercio; frecuentemente de los personajes o sucesos que rompían con alguna excentricidad la monotonía de nuestra época. Como era natural, prestó en sus correspondencias la atención más constante a los temas de literatura.

Su obra en prosa es casi toda perecedera. *El Viaje a Nicaragua,* la *Autobiografía,* las pocas páginas de *Oro de Mallorca* y los comentarios sobre *Azul...*, *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza* reunidos en la *Historia de mis Libros* tienen desde luego en ella el privilegio de sus tópicos. Merecen destacarse además, sea por la fineza del pensamiento o por la gracia de la expresión, algunos cuentos, unos pocos retratos, — León X, Rufino Blanco Fombona, Ramón

del Valle-Inclán, Roosevelt, Amado Nervo — y varias notas de paisajes y lugares, particularmente en *Tierras Solares*, y *Jardines de Francia* en *Parisiana.*

Rubén Darío es un gran poeta y artífice de la palabra; su gloria verdadera está en sus versos de labor lenta y reflexiva. *Prosas Profanas* en 1896, en sus treinta años, y nueve después, en 1905, los *Cantos de Vida y Esperanza* señalan, en dos momentos distintos, el apogeo de sus dos maneras peculiares en la poesía.

Sus primeros ensayos, justamente desdeñados por él mismo, no son más que un eco de otros espíritus: Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Bécquer, Núñez de Arce, Víctor Hugo. En *Primeras Notas*, como en centón, había dado una muestra de sus veleidades y titubeos juveniles entre orientaciones diversas. Campoamor imitado por Leopoldo Cano le inspira, a través de éste, la manera, ya más precisa y uniforme, de su nuevo librito *Abrojos*. Elige inmediatamente, como por capricho, en Bécquer un modelo el más opuesto posible al anterior, y hace rimas poco o nada becquerianas. Indudablemente no era por entonces un poeta de fisonomía propia. Agitado por su vocación tentaba rumbos diferentes, sobre las huellas más ilustres, en busca de un camino abierto hacia las cumbres doradas por las irradiaciones de la gloria. Se dejaba llevar a cualquier senda por el impulso de su alma consagrada a la poesía. No sabe aún qué hacer; pero tiene por cierto que es poeta. Impaciente, desorientado, inseguro, se entrega a las sugestiones de la tradición y del momento; pasa de una a otra escuela; escribe epístolas a manera de los siglos clásicos; como los románticos, fantasea leyendas orientales y lamenta la vida. Vacila entre la explosión verbal e imaginativa de Zorrilla, el artificio retórico de Núñez de Arce, la duplicidad

amarga y sonriente de Campoamor, la efusión dulce y triste de Bécquer. A veces confunde en una composición elementos de estilos contrarios: así desenvuelve un plan discursivo en endecasílabos asonantados. Cuando se le conoce como después aparece en su obra definitiva, aquella indecisión, aquella incertidumbre inquieta respecto de los modelos que se propone, cobra y descubre el sentido claro de una originalidad latente insatisfecha con las normas reinantes. Es natural que titubease ante su empresa, porque no había encontrado aún la ocasión reveladora de su destino. Entre tanto no era inútil su trabajo: aprendía a imitar.

AZUL...

No fue trabajo inútil el que Rubén Darío gastó en sus primeras obras esforzándose por reproducir estilos diversos: aprendió a imitar. Gracias a ello, estaría, a su hora, preparado a la tarea de trasladar al castellano la imitación del nuevo gusto reinante en la poesía francesa. No fue otra cosa lo que intentó y realizó en *Azul*...

Había admirado en los artículos de Paul Groussac, publicados en «La Nación», una forma inusitada, que lo sorprendía por su novedad y viveza, y no acertaba a explicarse aún el secreto de ese hechizo. Era la expresión francesa aplicada al español. Nunca, en los escritores de nuestra lengua, antiguos o modernos, había encontrado una cosa parecida. El pensamiento, rápido, ágil, se movía sin pompa y sin esfuerzo; la palabra se adecuaba a la intención, y era, más que un signo exterior o convencional, algo así como el milagro de la luz que, lejos de estorbar y esconder lo que envuelve, lo descubre y lo ilumina.

Estaba Rubén Darío poseído por el encanto de esa forma, para él incomprensible, cuando leyó en Chile algunas traducciones de los parnasianos franceses. Aquello fue una revelación. Conocía apenas el francés, pero gustó, maravillado, la claridad, la fineza, la precisión, la mesura, de su genio literario. Supo desde entonces lo que le tocaba hacer: transportar a su propio idioma aquella manera de poesía hecha de sensaciones, de colorido y de elegancia. Su primero y gran maestro fue Catulle Mendès; se procuró en seguida los más célebres cultores de la «escritura artista». El mismo ha señalado sus preferencias por Gautier, Flaubert en *La Tentación de Saint Antoine* y Paul de Saint-Victor. Iba a iniciarse en lo que D. Juan Valera, con sutil penetración, llamaría su «galicismo mental». El gusto de Francia infundió en su espíritu un sentido nuevo de voluptuosidad. Indiferente a los grandes temas, escogió, entre cuanto el parnasismo contemporáneo le ofrecía, lo que era lujo de arte, con soberano desprecio de toda preocupación extraña a la sola belleza.

El cuento parisiense, ligero y brillante, sensual y fantasista, es su composición predilecta. En él acomoda, cualquiera que sea el asunto elegido, todas sus invenciones. Hay entre éstas alguna que parecería inspirada por un propósito moral si el desarrollo mismo no indujera a pensar que se trata de un mero pretexto para describir con fina elegancia cuadros de miseria y dolor. Así, por ejemplo, *El rey burgués*, que opone al fasto de una corte suntuosa y estulta la suerte del poeta condenado a morir de inanición, envuelto en el frío de la nieve, dándole al manubrio de un organillo. Se creería, por el argumento, que el autor ha querido lanzar una protesta contra el destino o la injusticia

humana. Esa intención queda sin embargo velada por la maestría técnica: la magia de la pintura muestra que la mano del artista ha delineado y coloreado en perfecta serenidad todas sus imágenes, sin que ni el más pasajero y rápido estremecimiento de emoción haya perturbado su obra.

Tienen casi todos sus cuentos cierto aire de evidente irrealidad, y no es la suya esa atmósfera extraterrena que invita a admitir, como en otro mundo capaz de lo imposible, los caprichos de la imaginación sobreexcitada. El arte de *Azul...*, leve y exquisito, no oscurece ni aduerme jamás la plena lucidez tranquila de la inteligencia; es todo reflexivo y nada patético. No persigue lo quimérico sino por el placer de sustraerse a la vulgaridad; y pone, por eso mismo, en la ficción, la gracia de una ironía que juega discretamente con el encantador engaño de la fábula. Son de por sí bien significativos en tal sentido los datos fundamentales de estas historias: un buen rey aburguesado; un sátiro sordo; una ninfa moderna; cuatro artistas misérrimos, bienaventurados bajo el velo de la reina Mab; un peregrino angustiado por las privaciones de la pobreza, que entona un cántico de alabanza a las virtudes mágicas del Oro; un viejo gnomo que descubre los primeros rubíes en diamantes coloreados con sangre de mujer; una niña enferma de clorosis, que sana haciendo un viaje al palacio del Sol en el carro de una hada; un poeta que tiene metida en la cabeza la locura de un pájaro inquieto; una mujercita de escultor, celosa de un busto en porcelana china.

Es toda una galería de ensueño, o, mejor dicho, de imágenes y visiones delicadas y curiosas. Cuando se dice «ensueño», surge en la mente, por efecto del sentimentalismo romántico, la idea vaga de algo más

vago todavía, aéreo, lejano, evanescente en la niebla o esfumado entre sombras. Son muy de otro modo estos caprichos imaginarios de Rubén Darío. Ellos no requieren las sugestiones del aislamiento ni la complicidad alucinadora de la noche. Los crea en plena luz el amor de las formas precisas: tiene la pureza de las líneas clásicas, y brillante el colorido. Es entre ellos excepción única, por sus condiciones de verosimilitud, la narración titulada *El fardo.* La atribuye el poeta a un contagio muy leve del realismo, sin ulterior repercusión en su vida literaria. Más que al propio autor se debe al influjo de una moda. En cambio, está aquél entero, con su tendencia idealizadora y su viva sensualidad, en los dos bonitos cuadros de *Palomas blancas y garzas morenas.* Son los recuerdos, convertidos en poesía, de sus primeros amores: dos figuras de muchachas, de provocativa frialdad la una, envuelta en un vuelo de palomas blancas, con un beso de furtivo amor estampado en la mejilla; sensual la otra, rodeada por garzas morenas, con un largo beso de pasión en la boca.

Los cuentos constituyen la primera parte de *Azul...;* la segunda está compuesta de simples descripciones; unas se llaman bien significativamente *Acuarela, Aguafuerte, Al carbón;* otras, *Paisaje, La Virgen de la Paloma, Un retrato de Watteau, Naturaleza muerta.* Ha querido hacer el escritor, con su pluma, lo que el dibujante o el pintor con su lápiz y su pincel. A pesar de la división, el procedimiento literario es idéntico en ambas partes del libro: las dos están escritas de igual manera, aunque una desarrolle en episodios sucesivos un argumento, una acción, y la otra se limite a dar en una escena única una sola impresión visual. La eficacia de la palabra es siempre la misma; lo que ha va-

riado es el asunto. El poeta, después de tratar con su nuevo estilo un género acostumbrado —el cuento,— se ha propuesto lucir ese estilo en trozos libres de todo interés extraño a la mera ejecución. Es el triunfo del arte, que se aísla para mostrarse enteramente solo.

Verdaderamente no hay que buscar otra cosa en toda esta obra de Rubén Darío. Ella carece de trascendencia y hondura; no encierra misterios ni oculta segundas intenciones contra lo que D. Juan Valera suponía; tal vez elige temas inquietantes por el solo placer de contrariar la opinión corriente; es clara, fina, transparente, nítida; agota en su expresión todo su alcance; y, sobre todo, no pretende enseñar ni corregir absolutamente nada. Toma de cuanto existe, en bulto o en idea, lo indispensable para dar apariencia consistente a un deseo de belleza.

Esa actitud de espíritu en el escritor implica, sin duda posible, una total negación de respeto a las preocupaciones comunes sobre la verdad y el bien. Tanto como éste y ésa, valen en su aprecio la mentira y el mal, porque le sirven igualmente, según los casos, para los efectos de la pura emoción estética.

No en vano se llama *Azul...* este precioso pequeño libro. D. Juan Valera encontraba inexpresivo el título: ¿no hubiera sido igual designarlo con otro cualquiera de los colores si el arte, al fin, es imitación de la naturaleza, como enseñó Aristóteles? No, por Dios y por cierto. «L'Art c'est l'azur», había dicho Víctor Hugo, porque para él lo azul y el arte eran elevación. Rubén Darío, con otro pensamiento muy distinto, ve también azul, a su arte: mas no porque eleve: en eso no repara: es azul porque lo azul, como el cielo en el soneto de Argensola, existe sólo para el placer de la contemplación; porque no está en las cosas vulgares; por-

que la naturaleza, que lo ha derramado pródigamente en los espacios, lo escatima y reserva en la tierra para las flores, para las aves, para las gemas y para los ojos. ¿No es también azul la sangre de las princesas irreales en los cuentos de encanto?

Termina *Azul...* con tres grupos de composiciones en verso. En el primero, que era único en la edición original del librito, figura *El Año Lírico,* de cuatro poesías que deben sus nombres a las cuatro estaciones y, todas, cantan cosas de amor. Las épocas del año dan su tono a cada poema; pero es la pasión dominante en el corazón del poeta lo que en todas pone el mismo asunto. A la invitación de la primavera, sigue el encendimiento del verano; y, después, en el invierno, la nostalgia de la felicidad, excitada con el calor del vino, en la ausencia de la amada. Rubén Darío, que era demasiado joven, no ha acertado a aprovechar las naturales disposiciones del otoño con sus notas más características. Se imagina solo en una tarde plácida soñando con las mejores esperanzas de la vida. Pide a una hada inspiración: ella lo arrebata a la noche encendida en estrellas; pide él más: le brinda el espectáculo de la aurora; pide otra vez más: le ofrece el hechizo de las flores; pide todavía más:

El hada entonces me llevó hasta el velo
Que nos cubre las ansias infinitas,
La inspiración profunda
Y el alma de las liras.
Y lo rasgó. Y allí todo era aurora.
En el fundo se veía
Un bello rostro de mujer...

Ya no pide más el poeta; no aspira a otro regalo; Este es su bien supremo: la mujer, alma de su lira.

¿No está aquí prefigurada la obra entera de Rubén Darío, toda imbuída en la gracia del sexo?

Otra poesía de este primer grupo, *Anagké*, suscita de pronto los problemas de nuestra inquietud moral, con sorpresa del lector ya hecho a olvidarlos por completo en el encanto de las ficciones. Es una larga y animada pintura de la felicidad inocente que goza una paloma, interrumpida, en pleno contento, por la brusca intervención de un gavilán, que se traga a ésta. El buen Dios, allá en su trono.

Se puso a meditar. Arrugó el ceño
Y pensó, al recordar sus vastos planes
Y recorrer sus puntos y sus comas,
Que cuando creó palomas
No debía haber creado gavilanes.

¿Problemas de nuestra inquietud moral? Es tal vez mucho decir para esto. En todo caso descubre aquí Rubén Darío, en su manera de tocar ese tópico, que los vicios de la naturaleza, así sean, a su juicio, errores de Dios, no lo molestan mayormente y le permiten hacer de ellos fiesta de ingenio con ánimo serenísimo.

Cosa muy semejante ocurre con *Estival;* también ella se refiere a la existencia de los animales; también ella se abre con la descripción de su dicha y acaba con una escena de intempestivo aniquilamiento. Cuenta el poeta con rasgos cómicos de alegre donaire los primeros y hasta algo de los últimos pasos de amor entre dos tigres de Bengala: brama la tigre con celo, atusada y jubilosa, llena de vida, señora de la selva; acude a su reclamo con gallardías de conquistador, un tigre donjuanesco; ambos se contemplan y admiran, y, finalmente, enardecidos en el fuego de la esta-

ción y de la sangre, se entregan a la impulsión del instinto soberano: pero surge, imprevisto, un cazador; suena un tiro, y la pobre hembra, abierto el vientre, queda tendida mientras el macho huye. Más tarde el tigre, dormido en su cubil, sueña, relamiéndose, que despanzurra y engulle golosamente lindos cuerpos sonrosados y tiernos de mujeres y niños.

Este sueño del tigre evoca en la memoria *Le rêve du jaguar*, que parece y debe haberlo inspirado. Son muy diferentes, con todo: Leconte de Lisle, fiel a su naturalismo escrupuloso, reduce el sueño del jaguar a las ordinarias impresiones de éste; Rubén Darío, en cambio, presta al sueño del tigre los elementos de una conciencia humana, — deseo de venganza reflexiva y conocimiento de la mujer desnuda. No es, pues, más que la idea de hacer soñar una bestia, y en esa misma idea sólo su parte más superficial, lo que el poeta de *Azul*... puede haber tomado al autor de *Poèmes Barbares*. La honda visión de la animalidad no era asequible ni interesaba entonces al artista satisfecho con la belleza externa de las formas.

Este grupo, hecha excepción de la poesía *A un poeta*, agregada en ediciones posteriores y calcada en la antigua manera de Salvador Díaz Mirón, fue indudablemente compuesto antes que los otros dos. Difiere notablemente de ellos. A pesar de que encierra una traducción de Armand Silvestre, no se percibe en él sino muy escasamente la influencia de Francia. En él se hallan las expresiones más vulgares y más defectuosas de todo el libro:

...saben himnos de amores
En hermosa lengua griega,
Que en glorioso tiempo antiguo
Pan inventó en las florestas.

La palabra más soberbia
De las frases de los versos
De los himnos de esa lengua.

.... el vino
Que es propicio a los poetas.

.... En él había
Un divino idioma de esperanza.

Hermana del ígneo astro.

Por otra lado, tocante a versificación, no se ofrece aquí más novedad que el cambio de rima en cada estrofa de una composición asonantada en voces llanas *(Pensamiento de otoño)*. Se usan metros netamente españoles: el romance octosilábico, el eptasílabo asonantado, la combinación libre del endecasílabo y el eptasílabo en las estrofas desiguales de la silva, con rima perfecta o imperfecta según sea el tema objetivo o subjetivo, y el cuarteto endecasilábico.

Los otros dos grupos de poesías fueron agregados cuando se reimprimió el libre en Chile (1900), y probablemente son posteriores a *Prosas Profanas;* el primero se titulaba entonces *Sonetos Aureos,* ahora simplemente *Sonetos,* y el segundo *Medallones.* Están exclusivamente compuestos de sonetos descriptivos; unos con asunto legendario, *Caupolicán;* de la naturaleza, *Venus,* y de la vida ordinaria, *De invierno;* y otros, con retratos de poetas contemporáneos. Todos, llenos de concisas y fuertes imágenes visuales, pertenecen por su técnica literaria a la escuela francesa. La figura de Caupolicán parece arrancada a los «poemas bárbaros» de Leconte de Lisle o a las leyendas seculares de Víctor Hugo.

Es algo formidable, que vio la vieja raza:
Robusto tronco de árbol al hombro del campeón
Salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
Blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.

Por casco, sus cabellos; su pecho, por coraza;
Pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
Lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
Desjarretar un toro o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día;
Le vio la tarde pálida; le vio la noche fría;
Y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.

«¡El Foqui, el Foqui!» clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La Aurora dijo: «Basta»,
E irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

Los retratos de poetas, por su mismo título común, *Medallones*, denotan el gusto parnasiano por la precisión y firmeza de los rasgos escultóricos y pictóricos. Ellos nos muestran, a través de su obra, a Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Walt Whitman, J. J. Palma y Salvador Díaz Mirón. Sólo porque es la de su maestro preferido, y, en cierto modo, casi la expresión de su propio ideal, elijo entre esos dechados esta primorosa etopeya de *Catulle Mendès:*

Puede ajustarse al pecho coraza férrea y dura;
Puede regir la lanza, la rienda del corcel.
Sus músculos de atleta soportan la armadura;
Pero él busca en las bocas rosadas leche y miel.

Artista, hijo de Capua, que adora la hermosura,
La carne femenina prefiere su pincel;
Y en el recinto oculto de tibia alcoba oscura,
Agrega mirto y rosas a su triunfal laurel.

Canta de los oaristis el delicioso instante,
Los besos y el delirio de la mujer amante;
Y en sus palabras tiene perfume, alma, color

Su ave es la venusina, la tímida paloma.
Vencido hubiera en Grecia, vencido hubiera en Roma,
En todos los combates del arte o del amor.

PROSAS PROFANAS

Prosas Profanas, a pesar del largo tiempo que transcurre antes de su aparición (1896), después de *Azul*... (1888), es más bien que otra cosa, una prolongación de éste mucho más rica en arte y pensamiento. La diferencia entre los dos libros puede parecernos radical si del primero tomamos, para la comparación, los versos de *El Año Lírico* o la prosa de *El fardo*, y en el otro elegimos, por ejemplo, *El coloquio de los centauros* y *Las Anforas de Epicuro*. No figuraban éstas en la nueva obra cuando se publicó por vez primera; ni es el *Coloquio* un buen paradigma de composiciones como *Sonatina*, *Pórtico* y *Año nuevo*. Para establecer la relación de ambos trabajos hay que fijarse, ante todo, en las semejanzas que presentan. Ellas son bastante más de lo que se piensa comúnmente. *Era un aire suave*.. , considerada como típica en el estilo de *Prosas Profanas*, da, en efecto, su tono general, y reproduce al mismo tiempo, por su fondo y por su forma, y hasta en el detalle, el gusto de *Un retrato de Watteau* en *Azul*... Para que se vea como, voluntaria o involuntariamente, ha mezclado el poeta en esas descripciones las mismas imágenes decorativas, recordaré un simple accesorio de los dos cuadros. «Una Diana que se alza irresistible y desnuda sobre su plinto», contempla a la da-

ma que hubiera retratado Watteau; «y le ríe con audacia un sátiro de bronce que sostiene entre los pámpanos de su cabeza un candelabro». No se os vienen, tras esto, a la memoria las estrofas del poema?

Cerca, coronado con hojas de viña,
Reía en su máscara Término barbudo;
Y como un efebo que fuese una niña,
Mostraba una Diana su mármol desnudo.

Y bajo un boscaje, del amor palestra,
Sobre rico zócalo, al modo de Jonia,
Con un candelabro prendido en la diestra,
Volaba el Mercurio de Juan de Bolonia.

Como la innominada coqueta de *Azul*..., la marquesa Eulalia calza el pie breve con zapatos de tacones rojos. No son éstas las únicas transposiciones de uno a otro libro. Nada menos que el cisne, emblema de la nueva poesía, tal como se nos muestra en *Blasón*,

—El olímpico cisne de nieve,
Con el ágata rosa del pico,
Lustra el ala eucarística y breve,
Que abre al sol como un casto abanico.

En la forma de un brazo de lira
Y del asa de un ánfora griega
Es su cándido cuello, que inspira
Como prora ideal que navega,—

proviene de *Azul*...: «un cisne chapuzaba, revolviendo el agua, sacudiendo las alas, de un blancor de nieve, enarcando el cuello en la forma del brazo de una lira o del asa de una ánfora, y moviendo el pico húmedo y con tal lustre como si fuese labrado en una ágata rosa» *(Acuarela)*.

Estas curiosísimas notas sobre la creación poética de Rubén Darío, por muchas que fueren, significarían muy poco si no concurriese con ellas un mismo espíritu en sus dos obras. Pero, ¿qué es la tan mentada *Sonatina,* sino un cuento a la manera de *Azul...* puesto en verso? *De invierno,* colocado en *Prosas Profanas,* hubiera pasado, ante los ojos más expertos, por uno de sus buenos sonetos. *El país del Sol,* con su prosa lírica, podría, sin disonancia, juntarse a la «romanza en prosa» *A una estrella.*

Amor del arte en sí, y particularmente en su indiferencia por cuanto le es ajeno, — lo que se pudiera llamar su narcisismo, — complacencia voluptuosa en la descripción de la belleza física y femenina, gusto del fasto, buen tono, sentido exquisito de la armonía, habilidad extraordinaria en el dominio del procedimiento literario; todo esto aparecía en *Azul...* y está en *Prosas Profanas;* pero no se trata, por supuesto, de una simple repetición. Estas denotan un gran progreso, paralelo y simultáneo, en la maestría de la forma, en la cultura artística, en cierta infiltración personal del autor en sus temas y en su estilo, y señalan el principio de una evolución hacia la inquietud de pensamiento, que ha de absorber o subordinarse todos los otros valores de poesía en los *Cantos de Vida y Esperanza.*

El estudio reflexivo y constante del Parnaso, hecho con la misma entusiasta admiración que le produjo su descubrimiento, ha entregado a Rubén Darío todos los secretos de una técnica modernísima. Además a Gautier y Mendès unen ahora su influencia Poe, Baudelaire, Banville, Villiers de L'Isle Adam, Verlaine, Eugenio de Castro. Ha adquirido ya, con dominio absoluto, esa artificialidad elegante del refinamiento deca-

dente. Su labor, más primorosa que antes, denuncia una sensibilidad carnal contenida pero conmovida hasta las raíces del ser. Por otra parte, la versificación lo obliga a trabajar su forma con celo más prolijo aún que el puesto en su prosa anterior, y de este esfuerzo dedicado a organizar el ritmo en la combinación de los vocablos, aunque el decirlo parezca paradójico, aprovechan a la vez la construcción de la frase, que se despoja de elementos inútiles, y el fondo mismo que se depura y acrisola en palabras esenciales.[8]

Prosas Profanas son, cuando se publican, el libro más original y precioso de la poesía hispanoamericana. Ellas marcan la culminación de Rubén Darío en la manera que inicia con *Azul...*, y consuman resueltamente el triunfo del modernismo en la literatura castellana. Es la primera obra que América impone como estandarte de renovación a España. Ella divide en la literatura de nuestra lengua dos épocas distintas: señala el fin de la agonía romántica y el comienzo de una era de técnica artística. Antes de *Prosas Profanas* la poesía española es canto fácil y oratoria versificada; después de ellas se hace, por ellas, cuidada labor de arte. No es el alma de la raza lo que dice el nuevo libro, y sin embargo, sobre todas las voces de nuestro idioma, suena solo, sin declamación y sin grito, el verso del poeta raro. Había agotado el romanticismo, a lo menos momentáneamente, la poesía del sentimiento. Nada nuevo se había descubierto bajo el sol, que se pudiera cantar. Rubén Darío acababa de en-

8 Hay, sin embargo, tal cual descuido. ¿Qué significa, nada menos que en *Era un aire suave*, que «los sedosos trajes» «acariciaban» «sobre el tallo erguidas las blancas magnolias»? ¿Están las mujeres que los visten, trepadas en los árboles? ¿o son éstos apenas de la altura de una persona para que se puedan rozar sus flores?

contrar en *Azul*... la revelación de un estilo original. Lo que allí había hecho ya en la prosa iba a implantarlo definitivamente en el verso con este otro volumen. El es una obra maestra. No se la puede calificar de monumento, porque no tiene la magnitud de lo enorme; pero en sus proporciones vale tanto como si lo fuera: es una joya perenne.

Algunas composiciones de *Prosas Profanas* son muy antiguas. El poeta ya las recitaba en Madrid cuando concurrió a las fiestas del centenario colombiano. *Blasón* fue escrita en ese momento para el álbum de una dama; *Pórtico* apareció al frente de la obra *En Tropel* (1892) de Salvador Rueda; *Elogio de la seguidilla* se publicó en esa época en un periódico español. De regreso a América, estando Rubén Darío en Cuba, fueron compuestas las poesías *Para una cubana* y *Para la misma.*

Cuando por fin se entregó al público en Buenos Aires el tomo de *Prosas Profanas* hubo un clamor de escándalo. El escritor con *Los Raros* había insistentemente denunciado su tendencia modernista. Aquello era, para los que no entendían, «el decadentismo»; los que pretendían saber hablaron también de «escuela simbolista»; y con esto y mucho barullo de poca inteligencia se dio el «caso» por finiquitado: «todo bella cosecha». Rubén Darío debió sentirse plenamente satisfecho: no había pensado en la popularidad ni en la aprobación común: había trabajado sólo para la reducidísima aristocracia de los espíritus verdaderamente cultos. «La gritería de las ocas — advierte en las *Palabras liminares* — no te impedirá, Silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para

escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior».

«Yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer» declara; y después de recordar varios nombres ilustres de los escritores que España celebra y el mundo entero admira, evoca discretamente el predilecto de su corazón: «en mi interior, ¡Verlaine!».

Verlaine es, efectivamente, su maestro, no el Verlaine de *Sagesse*, contra lo que pensaba Paul Groussac, sino el de la primera hora. De *Fêtes Galantes* recibió Rubén Darío el gusto de los cuadros a lo Watteau, que da a *Prosas Profanas* su nota distintiva. Hay, sin embargo, una diferencia muy característica en la actitud de los dos poetas. En la pintura vistosa del libertinaje elegante Verlaine atisba siempre el minuto fugaz de la congoja íntima. Las descripciones finísimas de Rubén Darío no descubren jamás un solo toque de pincel movido por la emoción verlainiana: sus líneas se dibujan con la firmeza impasible de los esmaltes y camafeos que trabajó Gautier. Ellos tienen mucho de Banville en la frívola pero atenta ligereza que acaricia los ojos y solicita la caricia de las manos. Canta la mujer y cuanto la envuelve, pero no su corazón, como no sea de felinidad y engaño. La tersura de un cutis suave y sonrosado lo ciega espiritualmente para cuanto es alma. Toda su vida está en los sentidos excitados por el amor. Su mundo es el de los salones mundanos; su retiro, una suntuosa cámara de citas. Aquí está su paraíso, que es todo terrenal y lujurioso. Del universo entero no retiene sino lo que puede ser adorno, realce, incentivo de las glorias femeninas: noche estrellada, murmullos del aire, espejos de agua, secretas umbrías, flores, plumas, piedras preciosas.

Se abre el libro con la composición que mejor da su tono general, *Era un aire suave...* Es una poesía de sensaciones delicadas y artificiales encantos, agrarable a la vista y al oído. Traza con delectación morosa un cuadro de gran fiesta cortesana. Derrocha sobre decoraciones y trajes de lujo esplendoroso de aristocrática elegancia. Es todo visiones de pequeñas maravillas, de graciosa y frívola exterioridad. Algo más en ella, que es su nota peculiarísima entre todo eso: la mujer. La mujer mezcla a sus toques de color y de música el brillo de sus ojos, el rojo de sus labios, el tibio nácar de su piel, el susurro de las conversaciones y los suspiros, la provocación —sobre todo la provocación— aguda y penetrante, de sus risas claras y crueles.

> ¡Ríe, ríe, ríe la divina Eulalia;
> Pues son su tesoro las flechas de Eros,
> El cinto de Cipria, la rueca de Onfalia.
>
> ¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
> ¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!
> Con sus lindos labios y su boca roja,
> La divina Eulalia ríe, ríe, ríe.
>
> ¡Y es cruel y eterna su risa de oro!

Es ésta una poesía de refinada voluptuosidad, que excita con el vino de Champaña y enerva con el perfume del nardo y la magnolia. No se contenta con la caricia de la epidermis, con el placer superficial de los sentidos: llama a éstos el alma, con la incitación de la mujer, para hacer más intensa la fruición de las voluptuosidades suntuosas. El espíritu se hace en ella carne para el goce del pecado.

No es el amor del corazón el de *Prosas Profanas;* no es tampoco la sensualidad fuerte y natural; no es siquiera esa fuerza de la pasión que ciega y constriñe y se desembaraza de todo obstáculo en el empuje de la violencia irresistible: es, más que amor, sed de amor, sabio capricho o deseo de placer, que se complace en la *Divagación* tranquila entre imágenes alocadas y risueñas de amores griegos y franceses y florentinos y alemanes y españoles y exóticos, y en todos busca y encuentra, con estudiada curiosidad de nuevos deleites, un halago distinto.

> Amor, en fin, que todo diga y cante,
> Amor que encante y deje sorprendida
> A la serpiente de ojos de diamante
> Que está enroscada al árbol de la vida.

Hay en todo esto una concupiscencia diabólica, insaciable y ávida. Ella se da a todas las promesas de embriaguez momentánea: y fácilmente satisfecha o desengañada, corre tras las tentaciones de la carne, sin que el alma se aduerma nunca a la sombra de un cariño. Si alguna vez canta el poeta a la amada única, ella es la que, aún no hallada o distante o imposible, alimenta con la separación el culto de su belleza irrevelada y aviva, con el aliciente de lo desconocido, el anhelo de las emociones raras y no sentidas. Apenas si *El poeta pregunta por Stella,* la hermana de Ligeia en el misterio; apenas si evoca, en el desasosiego de la esperanza burlada, a la ideal ausente que los *Heraldos* no anuncian, a la que tarda y acaso nunca llegue. Eso no impide que en menos solemnes circunstancias acuda siempre y celebre en sus versos, con el ritual mundano de la obsequiosidad galante, a sus amadas de un día en las fiestas nocturnas y luminosas de

los bulevares y los cabarets. Ellas lo queman con «sus ojos de fuego» y «sus labios de rosa»; en ellas bebe el

> Vino de la viña de su boca loca
> Que hace arder el beso, que el mordisco invoca

Tiene particular afición a las aventuras locas del carnaval; ve entonces transfigurarse la vida monótona del año vulgar en súbito delirio: se olvidan los diarios menesteres, explotan jovialmente los deseos cohibidos: una alegría comunicativa enciende todos los pechos en llamas de algazara báquica: sobre las risas de los hombres suenan los cascabeles de una locura triunfal. Por un instante el interés y la moral ceden su imperio a los secretos apetitos de una alocada felicidad. El poeta del placer está en su centro.

Su refugio es una *Garçonnière;* su alegría, la del vino de oro. Busca la dicha en los vapores del Champaña, en el aturdimiento, en la ilusión de un amor pronto con la mujer que pasa.

José Enrique Rodó, maravillado por la magia sutil de la forma en *Prosas Profanas*, puso en ella toda su atención y logró definirla con acendrada maestría; pero en su estudio, por todas maneras admirable, pasó por alto o miró de ligero, como cosa de menor importancia, el fondo; y así pudo afirmar que en la poesía de Rubén Darío no hay «un solo pomo de la farmacia tóxica de Baudelaire». Es un error: a *Les Fleurs du Mal* deben *Prosas Profanas* su gusto de la artificialidad, su horror de lo vulgar y sobre todo la contaminación sádica del erotismo con el rito eclesiástico, en una palabra, el sabor del pecado. El goce común no podía satisfacer las exigencias de una refinada sensibilidad estética y era de moda sublimarlo con el aditamento sacrílego de las funciones religiosas.

Rubén Darío no descuidó este curioso procedimiento: robó a las liturgias sagradas el espíritu de las exaltaciones místicas para prolongar con la repercusión de lo infinito su contento efímero.

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
Virgen como la nieve y honda como la mar;
Su espíritu es la hostia de mi amorosa misa
Y alzo al son de una dulce lira crepuscular.

Ojos de evocadora, gesto de profetisa,
En ella hay la sagrada frecuencia del altar;
Su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa,
Sus labios son los únicos labios para besar.

Y he de besarla un día con rojo beso ardiente;
Apoyada en mi brazo como convaleciente,
Me mirará asombrada con íntimo pavor.

La enamorada esfinge quedará estupefacta.
Apagaré la llama de la vestal intacta,
¡Ya la faunesa antigua me rugirá de amor!

(Ite, missa est.)

Cuando la busca del placer llega a tales extremos ha tocado ya las heces de una amargura fatal. Está el alma ahita de lo acostumbrado y le es difícil ilusionarse con nuevas esperanzas. La suerte que al principio se le ofrecía amable a su paso, con sonrisas de felicidad, sonríe después de más y más lejos con muecas desdeñosas de insolente desafío. Aquella miel y leche de los primeros besos va poco a poco perdiendo su dulzura, y a la postre sólo deja en la boca acritud de cenizas. Con todo, el hastío se ingenia todavía en procura de nuevas satisfacciones, complica el natural instinto, corrompiendo el amor con aguzamientos insa-

nos; apela a todo género de recursos: a falta de afecto se contenta con el orgullo de la posesión egoísta: a falta de entusiasmo, crispa la sensibilidad con el horror de la muerte y de la mujer artificializada. El público sin refinamiento celebra con la incomprensión de una completa ignorancia el soneto *Margarita:* gusta en él, por un contrasentido evidente, cierta sentimentalidad falsa, y también el pobre artificio que resulta del nombre de la amada, el deshojamiento oracular de la flor y la muerte. Otra cosa más honda hay en la exacerbación nerviosa de la poesía: el llanto y la risa de una aberración histérica, el triste sabor de las lágrimas bebidas, el orgullo satánico de la posesión total: «¡tus quejas eran mías!».

El pesar del hastío y el dolor de la muerte asoman fatales en el camino que el poeta imaginó de placer perpetuo. Al hastío inevitable la juventud opone, como un fénix, el renacimiento de las ilusiones. Para la amenaza de la muerte el corazón inquieto busca en la filosofía epicúrea pensamientos de paz y armonía. Y el sueño del poeta, hecho al principio de alegría y de amor, no se rinde todavía a la experiencia dolorosa del hombre: el mundo puede ser demasiado pobre en belleza para realizarlo plenamente; mas la imaginación crea otro mundo enteramente suyo, y en él disfruta a su antojo, con el contento de sólo debérsela a sí misma, una vida conforme al deseo irresistible. En el *Coloquio de los centauros* canta Rubén Darío el imperio de Venus sobre todas las cosas. Ella asume entre los dioses, por el hechizo de su gracia, una primacía absoluta. Su poder oculto preside en el misterio la organización de los elementos bajo una ley de armonía,

Toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;

y en toda forma está Venus, «vaso de miel y mirra». «El aroma de su sexo» llena el orbe. Nada puede contra ella la muerte misma.

HIPEA:

Yo sé de la hembra humana la original infamia
Venus anima artera sus máquinas fatales;
Tras los radiantes ojos ríen traidores males.
De su floral perfume se exhala sutil daño;
Su cráneo oscuro alberga bestialidad y engaño.
Tiene las formas puras del ánfora, y la risa
Del agua que la brisa riza y el sol irisa;
Mas la ponzoña ingénita su máscara pregona:
Mejores son el águila, la yegua y la leona.
De su húmeda impureza brota el calor que enerva
Los mismos sacros dones de la imperial Minerva;
Y entre sus duros pechos, lirios del Aqueronte,
Hay un olor que llena la barca de Caronte.

ODITES:

Como una miel celeste hay en su lengua fina;
Su piel de flor aún húmeda está de agua marina.
Yo he visto de Hipodamia la faz encantadora,
La cabellera espesa, la pierna vencedora.
Ella de la hembra humana fuera ejemplar augusto;
Ante su rostro olímpico no habría rostro adusto;
Las Gracias junto a ella quedarían confusas,
Y las ligeras Horas y las sublimes Musas
Por ella detuvieran sus giros y su canto.

HIPEA:

....
La hembra humana es hermana del Dolor y la Muerte.
....

ARNEO:

La Muerte es de la vida la inseparable Hermana.

QUIRON:

La Muerte es la victoria de la progenie humana.

MEDON:

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia,
Ni ase torva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella:
En su rostro hay la gracia de la núbil doncella,
Y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales.
Y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido.

AMICO:

Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.

QUIRON:

La pena de los dioses es no alcanzar la muerte.

EURETO:

Si el hombre — Prometeo — pudo robar la vida,
La clave de la muerte seréle concedida.

QUIRON:

La Virgen de las vírgenes es inviolable y pura
Nadie su casto cuerpo tendrá en su alcoba oscura,
Ni beberá en sus labios el grito de victoria,
Ni arrancará a su frente las rosas de su gloria.

(Coloquio de los Centauros).

De esta manera un final aquietamiento filosófico y pagano acalla en Rubén Darío las voces íntimas que desde lo más hondo de su conciencia llegan a *Prosas Profanas.* En los suaves encantos femeninos ha adver-

tido el secreto de un poder soberano; y satisfecho con esto, ha cerrado los ojos y tapado los oídos, para no saber más, porque eso le basta ahora. Todavía triunfa sobre todo, su único y grande anhelo de belleza y arte.

Este sentimiento de artista ahoga en él toda inquietud moral. *El reino interior* indica, si se concede a su apariencia alegórica alguna verdad velada, que una desazón trabaja el espíritu del poeta. Supone éste que mira en sí, y en una visión prerrafaelista el destino se le representa y ofrece doble, y fatalmente inconciliable, ante los augurios de la primavera y las sonrisas de la vida: a un lado la celeste teoría virginal de las siete Virtudes; a otro lado la diabólica procesión de los siete Pecados hechiceros. El alma contempla a unas y otros desde la torre en que hace treinta años sueña; pero al cabo se adormece en el pensamiento de la solicitación contraria, y sumida la inteligencia en el letargo, habla su corazón y confunde en un mismo llamado a las dos teorías, incapaz de resolverse por una sola de ellas:

> Y en sueños dice: ¡Oh dulces delicias de los cielos!
> ¡Oh tierra sonrosada, que acarició mis ojos!
> ¡Princesas, envolvedme en vuestros blancos velos!
> ¡Príncipes, estrechadme en vuestros brazos rojos!

Tal es el espíritu de *Prosas Profanas*, que en la frescura primaveral y el encendimiento del verano se complace y entretiene, maravillado, en los placeres amables, y hacia el fin, curioso con inquietud rápida y pasajera, tal vez en un asomo de sobresalto y angustia, pone el pensamiento en el dolor, que lo sorprende, y en la muerte, que se muestra, como una amenaza, en las perspectivas remotas de la ilusión riente.

El poeta, compañero de Gautier, Banville y Verlaine, saluda a la distancia, en el *Coloquio de los centauros,* la figura prócer de Leconte de Lisle. Es un puro parnasiano por su estilo, aunque no por su espíritu.

En sus dos *Recreaciones Arqueológicas* de *Friso* y *Palimpsesto* depura un tanto de modernidad su arte, para darnos una visión clásica y helénica. Se hace aún más descriptivo, más claro, más pictórico. Lo demás del libro, salvo el *Coloquio de los centauros,* era todo francés; en esto el cuadro es griego, pero está visto con los ojos de los pintores que en el siglo XVIII plasmaron en sus telas, brillantes de colorido, escenas de mitología erótica. Con verdad confiesa Rubén Darío:

Amo más que la Grecia de los griegos
La Grecia de la Francia; porque en Francia,
Al eco de las Risas y los Juegos,
Su más dulce licor Venus escancia.

Demuestran más encantos y perfidias,
Coronadas de flores y desnudas,
Las diosas de Clodión que las de Fidias:
Unas cantan francés, otras son mudas.

(Divagación).

De las composiciones que no hemos citado en este examen de *Prosas Profanas* poco o nada nuevo podría sacarse para agregar a lo dicho, sino es la influencia española de Salvador Rueda, sometida con todo al estilo personalísimo de Rubén Darío, en los versos de *Pórtico* y *Elogio de la seguidilla.* Dos poesías deben, sin embargo, señalarse a la atención del estudioso, *Blasón* y *El cisne;* porque en sus estrofas impera el ave heráldica de la manera propia del libro, el ave blanca,

serena, pulcra, elegante, orgullosa, viva urna de belleza y arte.

Rubén Darío añadió a *Prosas Profanas* después de su primera edición la página de *Cosas del Cid*, que nada nuevo aporta, y los admirables *Dezires Layes y Canciones* y *Las Anforas de Epicuro*, más admirables todavía. Con aquéllos entra al libro España. La estrofa ágil, de versos cortos, y la intención traviesa y discreta — ¡Tan poco discreta en su malicia! — son de España, de la España cortesana, entre medioeval y renacentista, que fue gloriosa. Tienen las composiciones cierto aire de juego que permite las mayores osadías. De sátiros había hablado antes Rubén Darío; su atrevimiento era entonces contenido y no pasaba de lo que una ingeniosa libertad artística suele permitirse; pero ¿cómo repetir en prosa clara las desenfrenadas explosiones de lujuria en que retoza la alegría libre y atrevida de estos *Dezires?* Todo ellos son amor y lascivia, todo son carne y sexo, todo loca sensualidad, todo Rubén Darío.

En *Las Anforas de Epicuro* encontramos otra vez el pensamiento reflexivo que dialogaba en los centauros del *Coloquio* sobre los misterios de la vida con las ideas luminosas de una filosofía pagana. Hay en ellas una voluptuosidad que medita y no embriaga. La inteligencia ahora se recrea en las interpretaciones delicadas y sutiles de las bellas formas. *La espiga*, en la gracia de su movimiento al soplo del aire, revela al poeta la virtud de un ritmo sencillo y maravilloso, y lo hace pensar en

El misterio inmortal de la tierra divina
Y el alma de las cosas.

La fuente, en el don musical del agua que brota subterránea y límpida, le habla del venero oculto de una originalidad íntima y difícil que ha de buscar cuidadoso, en sí mismo, atento al murmullo con que borbota en el propio corazón. En las *Palabras de la satiresa* oye la proclamación del ideal que animará su labor de artista y le hará fundir en la armonía perfecta de una concepción cósmica y poética, sin desigualdad de jerarquía, a la sangre que enardece y al espíritu que piensa:

Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta
En unir carne y alma a la esfera que gira
Y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta..

Syrinx le enseñará a arrancar de la caña «la armonía que nace del beso». Y así, los otros sonetos del grupo, todos prodigiosamente compuestos con insuperable finura, son la expresión viva de los principios estéticos del autor. El mismo dice *A los poetas risueños* su predilección por las risas alegres y la claridad latina. Sin embargo, en *La hoja de oro*, bañada en luz otoñal, a la sombra del laurel que orna su frente besada por los sueños y pulida por las horas, siente en el reposo de la madurez que su juventud se aleja y que a la lujuria sucede la melancolía.

El último verso de *Prosas Profanas* tiene la desbordante significación de un símbolo. En él aparece de nuevo la majestuosa figura del cisne; pero lo que ahora ve el poeta en el arco de su cuello no es la S, falta de sentido, que antes leyera en su *Divagación*, ni el brazo de lira y el asa de una ánfora que admiraba en el *Blasón* heráldico, sino el signo interrogativo de su perplejidad ante el destino incierto. Una inquietud honda ha penetrado al poeta: ella va a trans-

figurarlo. Ya conoce el dolor; será inútil que intente ahogarlo en los placeres sensuales. Querrá aturdirse; en la barca de Watteau se embarcará rumbo a Citeres y dirá a las brisas:

Soplad, soplad más fuerte;
Soplad, hacia las costas de la isla de la vida.

(Marina).

Pero dondequiera que vaya, llevará consigo, en lo más recóndito del pecho, una herida sangrante e incurable. El cree ir hacia la vida cuando busca el placer: está en la vida. que también es dolor, y no conseguirá eludir la inexorable suerte que le depara su condición de hombre. Se ha internado en las galerías de los sueños hasta encontrarse con la realidad. Perseguía amables formas y cuando iba a aprisionarlas se han desvanecido tras el enigma de un misterio. La vida, vestida de belleza, había cautivado en sus sentidos el alma del poeta: era indefectible que ante sus ojos enamorados y atónitos apareciera un día esa misma vida, sin los velos del ropaje engañoso, desnuda en su verdad inquietadora y atormentada.

Entre tanto el artista exquisito que hay en él a todo se sobrepone.

Alma mía, perdura en tu idea divina;
Todo está bajo el signo de un destino supremo:
Sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
Por el camino que hacia la esfinge te encamina.

Corta la flor al paso, deja la dura espina;
En el río de oro lleva a compás el remo:
Saluda al rudo arado del rudo Triptolemo,
Y sigue como un dios que sus sueños destina...

Y sigue como un dios que la dicha estimula,
Y mientras la retórica del pájaro te adula
Y los astros del cielo te acompañan, y los

Ramos de la Esperanza surgen primaverales,
Atraviesa impertérrita por el bosque de males
Sin temer las serpientes; y sigue, como un dios...

(Alma mía...)

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA

Escribió Rubén Darío sus *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y otros Poemas* en el apogeo de su espíritu y de su gloria. Estaba en sus treinta y ocho años cuando se publicaron. Su nombre era la divisa de una renovación triunfal en la literatura de América y España. Había ganado por la virtud mágica de su arte el imperio de la poesía castellana; gozaba el deslumbrante prestigio de maestro sin par entre los entendidos en cosas de letras. Sus *Prosas Profanas* habían hecho un largo camino, de casi diez años, en la admiración fervorosa de las almas jóvenes.

El sentía ya bastante lejos de sí, en un pasado remoto, esa obra de su juventud alegre. Habían cambiado en él muchas cosas entre tanto: era otra su edad: era también otra su actitud literaria. Cerraba ahora los ojos para internarse en el sagrario de su corazón, y como para excederse y escapar a la inanidad trágica de una vida efímera, procuraba darse a los entusiasmos de su raza y de su siglo y convertirse en voz de la humanidad. Antes, con orgullo de artista exquisito, lo había despreciado todo en la realidad circunstante, y había sido exclusivamente un registro de sensaciones para las solas bellas formas: ahora abría su alma a la esperanza y al dolor humanos.

En un punto permanece idéntico y lo dice: «Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del arte, siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia». Una buena parte del nuevo libro es tan solo continuación de su anterior manera. No podía haber rompimiento, cambio repentino, en el proceso natural de su labor. Algunas composiciones, como *Cyrano en España,* incluida en *España Contemporánea*, y tal vez *Al rey Oscar*, fueron escritas a poco de publicadas *Prosas Profanas;* otras, como *Retratos* y *Leda,* son nuevas «prosas» con un fuerte hálito de «vida». No es aquí, no es tampoco en los temas de arte puro donde ha de buscarse la originalidad propia del momento en la obra del poeta. A pesar de su métrica inusitada, ni la *Salutación a Leonardo* ni la *Marcha triunfal* ofrecen notas de novedad en sus motivos. Lo que en *Cantos de Vida y Esperanza* es verdaderamente extraño a la poesía anterior de Rubén Darío es lo íntimo y lo social o humano.

El cambia de mundo; va de Buenos Aires a España y se establece en París; visita varias ciudades europeas. Está en el centro de una gran agitación universal; la Exposición de 1900 congrega a sus ojos, en la capital francesa, las energías que mueven — que mantienen y amenazan — la civilización moderna. Como corresponsal de «La Nación», observa y sigue el desenvolvimiento de los grandes fenómenos sociales. Siente el empuje de las fuerzas que están fraguando el porvenir del hombre, y quiere cantar su época. Particularmente en España, abatida o, más bien, sacudida en su postración por el desastre de la guerra norteameri-

cana, presencia el hervor de una vida que se rehace, y, sobre todo, contempla, con personal satisfacción, el renacimiento de la poesía bajo su influjo soberano. Joven y sensual, condenado a las privaciones de una existencia casi miserable, había recurrido, contra la vulgaridad que lo rodeaba y oprimía, al sueño quimérico de una poesía refinada, abominando su tierra y su tiempo. De cerca, sólo veía en las repúblicas hispanoamericanas la ruindad mezquina de sus gentes afanadas en bajas empresas. De lejos, perdida la visión de lo pequeño, descubre ahora la grandeza de América y de su destino futuro. Quiere también cantar su raza.

Giosue Carducci, el clásico pagano de las «odas bárbaras», ha hecho suya la gloria de Italia en su lirismo patriótico. Rudyard Kipling acaba de lanzar en el jubileo de la reina Victoria (1897) el *Recessional*, que resuena como una voz de triunfo en todos los ámbitos de la tierra. Emile Verhaeren celebra las cosas de nuestros días en versos fervorosos, Gabriele D'Annunzio pasa, en exultación admirativa, con el mismo entusiasmo dionisíaco, de los recuerdos preclaros de Grecia a la visión fulgente de su patria. Hay en la poesía europea un poderoso impulso de actualidad. Rubén Darío será, pues, ahora el poeta de su siglo y de su raza.

Su libro se llamará *Cantos de Vida y Esperanza;* pero, junto a la sugestión formidable de lo mundial, en la nueva obra aparecerán también la índole del artista y su corazón de hombre con *Los Cisnes y otros Poemas.* El libro es realmente doble por su asunto y por su espíritu: optimista, generoso y hasta grandilocuente para los grandes temas exteriores, es desolado y triste para lo íntimo.

Hay una alegría de tono burlesco en los versos dedicados *Al rey Oscar* y a *Cyrano en España,* que después reaparece en la noble *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote.* El Cyrano de Rostand es indudablemente quien se la comunica a Rubén Darío. La anterior alegría de éste era toda sensual; ahora sonríe con cierta comicidad humorística y petulante. Es su primera actitud frente a España. Saluda en ella la tierra de la Caballería, la gesta del Cid, el heroísmo del Romancero, los monumentos del arte y la poesía; pero, como si le chocara adoptar una postura desacostumbrada para decir seriamente su respeto y su admiración por lo grande, se atiene al aire de una cortesanía discreta y brinda por las glorias derramando champagne. El fondo grave de la intención sincera rompe, sin embargo, el artificio de la forma graciosa.

Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,
Mientras la onda cordial alimente un ensueño,
Mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
Un buscado imposible, una imposible hazaña,
Una América oculta que hallar, ¡vivirá España!

(Al rey Oscar).

En *Los Cisnes,* Rubén Darío, que sólo veía en ellos una forma serena de belleza impasible, convierte el arco de su cuello en el signo hierático de una interrogación muda ante la esfinge de lo futuro: ¿Qué será de nuestra estirpe? ¿estaremos condenados a hablar inglés? ¿Faltará en la descendencia de la nación hidalga el heroísmo que supo hacer milagros? ¡Oh, no! Rubén Darío prorrumpe en un grito jubiloso y repetido, como los tiene con frecuencia D'Annunzio:

¡La aurora es inmortal! La aurora
Es inmortal! ¡Oh tierras de sol y de armonía,
Aun guarda la esperanza la caja de Pandora!

Imagina que el peligro amenaza desde Norte América, y él que abandonaba desdeñosamente en *Prosas Profanas* la actualidad poética del Nuevo Mundo al «demócrata Walt Whitman», querría enseñorearse. como buen conquistador artístico, del estilo del poeta sajón, para encararse con el gigante enemigo en la soberbia apóstrofe *A Roosevelt.* Jamás brotaron de Rubén Darío palabras tan fuertes; nunca fue menos clásico y medido; nunca tuvo como entonces la pujanza avasalladora de la tierra y del hombre americanos. Para citar algo de la composición. habría que reproducirla casi entera; porque es un soplo único lo que, tras el proemio personal dirigido a Roosevelt, estremece de pasión los versos de sus dos viriles estrofas colosales.

Muy diferente es la forma equilibrada, majestuosa, de grave entusiasmo, que impera en la *Salutación del optimista.* Para entonar el himno de la raza pide el poeta a los clásicos de Grecia y Roma, bajo el ejemplo de Carducci, su verso más amplio y venerable, el exámetro de la epopeya. En su ritmo oceánico explaya la evocación de una España eterna, que palpita como el espíritu de Dios sobre las aguas cósmicas. Es el augurio de

La divina reina de luz, la celeste esperanza.

Entre el tumulto de las fuerzas que trabajan sordamente, con gestación continua, el destino de los pueblos, el «vate» proclama su gran nueva:

La alta virtud resucita
Que a la hispana progenie hizo dueña de siglos,

y ve los «vástagos, altos, robustos y fuertes» que prolongan, tras los mares, en América, la vida española, y clama por su unión con augurio profético de gloria:

Tantos vigores dispersos
Formen todos un solo haz de energía ecuménica.

Un continente y otro, renovando las viejas prosapias,
En espíritu unidos, en espíritu y ansias y lengua,
Ven llegar el momento en que habrán de cantar nuevos [himnos.

Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros,
¡Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!

No reduce Rubén Darío al porvenir de la raza hispánica su confiado optimismo. *Los tres Reyes Magos* ofrendan a los hombres, con el incienso, la mirra y el oro, el don más precioso de una revelación cordial: «La vida es pura y bella» dicen; y el poeta, cuanto monta a *Pegaso*, sintiéndose caballero de la humana energía», repite con ellos: «La vida es pura y bella», y como poseído por el encanto mágico de una verdad salvadora, clama de nuevo, contra los «conciliábulos del odio»: «La vida es dulce y seria». Exaltado a la armonía de los mundos, sobre el carro de *Helios*, todo lo ve encendido en la luz gloriosa de un panteísmo feliz; y si, en vez de arrobarse en la magnitud del cielo y de la tierra, busca apartamiento y reposo en oculto rincón de la naturaleza, oye en su alma como se repite, con voces alternas y unísonas, en el diálogo de *Cleopombo y Heliodemo*, mezclado a la amable filosofía de Epicuro, que enseña a gustar sabiamente la vida,

un eco de la música celeste de Pitágoras, que celebra la perfección del Universo.

Los Cantos de Vida y Esperanza comprenden, entre las composiciones de temas exteriores, algunas de arte puro, ajenas a todo propósito que no sea el culto de la belleza. Es precisamente ese culto lo que a los ojos de Rubén Darío separa los poetas de los demás hombres y hace de ellos *Torres de Dios*, «pararrayos celestes» y «rompeolas de las tempestades»; porque los levanta como columnas de exaltación sobre la marea tumultuosa de los bajos intereses. Recuerda Rubén Darío, cuando se expresa de este modo, *Les phares* de Baudelaire, donde los artistas son también, sobre la mezquindad y la torpeza de las naciones, cumbres espirituales, voces de dignidad, gritos lamentables repetidos de siglo en siglo contra la sorda eternidad de Dios.

Marcha triunfal es simplemente un alarde perfecto de técnica descriptiva y rítmica. Se necesitaría mucha buena voluntad para conceder intención seria a la invocación religiosa de Cristo en el *Canto de Esperanza:* lo que el poeta ha querido no es llamar a Dios para que remedie el caos de las cosas humanas, sino hacer solamente obra de artista. En los tercetos *A Goya*, en *Retratos* y en *Trébol* juega con líneas, colores y palabras como lo hacía en *Prosas Profanas*, sólo que entonces no había para él más pintura que los cuadros libertinos del siglo XVIII y ahora prefiere los grandes maestros de la escuela española. El dibujo es más recio; el color, más fuerte y sobrio. Las figuras, menos sensuales, tienen más carácter y más riqueza de vida. El hidalgo y la abadesa de los *Retratos* descubren en la expresión y el gesto una fisonomía de vitalidad intensa. Don Luis de Argote y Góngora y Don

Diego de Silva Velázquez son cuerpo y alma en los versos de *Trébol*. *Un soneto a Cervantes* y el *Soneto autumnal al Marqués de Bradomín*, de sencilla contextura el primero, el segundo con todas las complicaciones de un gusto moderno, son dos etopeyas exactísimas. En la *Salutación a Leonardo* surge, con cierto simbolismo que obliga a sutilizar el pensamiento, aquel Rubén Darío sensual y suntuoso que hacía reír perversamente a la marquesa Eulalia y divagaba, con estudiada fruición, entre amores cuidadosamente compuestos. Pomona con su cesto rico en frutas, y la Aurora esplendorosa, que viste de claridad a la belleza, levantan sobre el sueño del poeta sus figuras adorables. El adivina en la sonrisa dulce y enigmática de la Gioconda el secreto de una vida que reía cantando en Grecia. Un cardenal (¿Por qué a propósito de Leonardo da Vinci?) se destaca en la «fiesta azul» con su vestidura roja «como flor o pecado». La iglesia de San Marcos (Otra vez ¿por qué a propósito de Leonardo?) es un «Partenón de luces y líneas». Leonardo, el artista eminente y señorial, domina con igual imperio de príncipe la vida y el arte. Su Ester fue macerada seis meses en aromas. El poeta, seducido por la arrogancia soberbia del pintor magnífico, se eleva hasta él cuando le rinde homenaje:

Por tu cetro y tu gracia sensitiva,
Por tu copa de oro, en que sueñan las rosas,
En mi ciudad, que es tu cautiva,
Tengo un jardín de mármol y de piedras preciosas
Que custodia una esfinge viva.

Esta esfinge viva, regalo y tormento de Rubén Darío, es la mujer. Con ella abandonamos en *Cantos de Vida y Esperanza* los temas objetivos y entramos a una poesía, más personal y más honda a la vez, de amor.

El canto de las cuatro estaciones era en *El Año Lírico* de *Azul...* sólo un canto de amor. Era aquello el canto primaveral del amor en Rubén Darío; después tuvimos con *Prosas Profanas* el canto de su estío; ahora nos da el canto de su otoño. Cuando Rubén Darío celebraba en *Azul...* la estación autumnal evidentemente no sabía poner a tono, sobre la pasión amorosa, el reflejo propio del momento. Recordad la composición: El poeta siente en sí el trabajo oscuro de una inquietud divina; una sed infinita lo desazona; él cree que es la sed de lo ideal; aspira vagamente a todo. Tiene a su lado. para complacerlo, una hada propicia. Ella le ofrece el espectáculo de la noche encendida en estrellas de oro, luego la aurora sonriente en luz fresca, después las flores maravillosas. No se contenta con esos dones el poeta anhelante. Por fin el hada obsequiosa le descubre el secreto de la más profunda ansiedad humana: el poeta, asombrado, atónito, incapaz de otro deseo, colmado en su aspiración de infinito, contempla la mujer, «alma de las liras». Nada tiene del otoño esta poesía, y ¿cómo suponer que han transcurrido la primavera y el verano sin que todavía se hubiese revelado la mujer al hombre? ¿por qué situar en el otoño esa tardía aparición que fatalmente debió producirse antes como esperanza de la adolescencia, para ser en seguida la dicha de la juventud? No esperó Rubén Darío el otoño de su vida para cantar el amor y la mujer. El amor y la mujer son todo *Azul...* y todas sus *Prosas Profanas.*

Una gran transformación se ha operado en él cuando escribe *Cantos de Vida y Esperanza.* El mismo la advierte a quienes persisten, contra la acción del tiempo, en ver siempre, bajo su máscara alterada, al rimador alegre y frívolo de su juventud perdida:

Yo sé que hay quienes dicen: «¿Por qué no canta ahora
Con aquella locura armoniosa de antaño?»
Esos no ven la obra profunda de la hora
La labor del minuto y el prodigio del año.

Yo, pobre árbol, produje, al amor de la brisa,
Cuando empecé a crecer, un vago y dulce son.
Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa:
¡Dejad al huracán mover mi corazón!

(De Otoño).

Rubén Darío no es ya sólo el rimador admirable de *Prosas Profanas*. Artista siempre igual, conserva el mismo culto de la belleza difícil, de la singularidad y la perfección; pero en el artista ha despertado el hombre: el poeta se ha hecho más cordial, más hondo, más grande. Su gusto refinado es, ahora como antes, extremo: reclama de la misma delicadeza, idéntica pulcritud. Hay, con todo, en su pecho una facilidad de emoción para las cosas de Dios, de los hombres y de la naturaleza que antes le faltaba. Sin remitir un ápice en sus exigencias de artista, cede ahora y se entrega a las solicitaciones de una vida más amplia y más intensa. Ya no se retiene: en vez de pararse en la exterioridad precisa de las formas brillantes o caprichosas, procura traspasarla, llegar a través de ella hasta el secreto de la belleza y difundirse en las honduras que producen resonancias cósmicas. La sangre se ha templado en sus venas; corre ahora menos bullente y precipitada; en la onda, más tranquila, de su vivir, la impresión inmediata deja más espacio al pensamiento. Un sosiego reflexivo reemplaza los ímpetus juveniles. Sus goces, ahora menos vivaces, se han hecho más sabios; hay más elevación en su actual voluptuosidad. Una filosofía epicúrea empapada en espiritua-

lidad, — aquel unir carne y alma al ritmo de las esferas que le aconsejaba la satiresa al fin de *Prosas Profanas,* — levanta los placeres del instinto a una transcendente armonía de ideas y les infunde el soplo de una concepción vital llena de la más alta belleza. Pero la filosofía, por suave y dulce que ella sea, no basta a un corazón ávido que sufre. El poeta de la sensualidad morosa acabará llorando los dolores del alma, la desilusión, la desesperación, la muerte. Eso vendrá a su tiempo.

Entretanto, obediente a su inclinación pagana, cumple serenamente y con alegría el rito erótico:

> A saludar me ofrezco y a celebrar me obligo
> Tu triunfo, Amor, al beso de la estación que llega
> Mientras el blanco cisne del lago azul navega
> En el mágico parque, de mis triunfos testigo.
>
> Amor, tu hoz de oro ha segado mi trigo.
> Por ti me halaga el suave son la flauta griega
> Y por ti Venus pródiga sus manzanas me entrega
> Y me brinda las perlas de las mieles del higo.
>
> En el erecto término coloco una corona
> En que de rosas frescas la púrpura detona;
> Y en tanto canta el agua bajo el boscaje oscuro,
>
> Junto a la adolescente que en el misterio inicio,
> Apuraré alternando con tu dulce ejercicio,
> Las ánforas de oro del divino Epicuro.
>
> *(Propósito primaveral).*

No estamos ya en el artificial ambiente de una cámara lujosa, con espejos, candelabros y miniaturas elegantes. La naturaleza nos circunda y envuelve en su vida omnímoda. Rubén Darío abre su poesía a nuevos horizontes. El pensamiento, que en *Prosas Profanas,*

sometido todavía al imperio de los deleites sensuales, asomaba apenas con el *Coloquio de los centauros* y *Las Anforas de Epicuro*, vale ahora tanto como ellos, y entra y renueva todo con impulso propio y soberano. El poeta ha abandonado su anterior manera de prolija descripción; ha roto el marco de sus antiguos cuadros pequeños y minuciosos; en lugar de un paisaje o una escena de Watteau, en vez del recinto estrecho de un gabinete, abarca ahora la esplendidez sin límites del mar, del cielo y de la tierra, y las cosas bajo su mirada fija y penetrante, se iluminan con revelaciones de símbolo. Aquel amor ligero de su temprana avidez aparece trasmutado en la arcana fuerza que enciende una llama de vida en la materia y la modela en criaturas de belleza y de tormento. Antes cantaba a la marquesa Eulalia: ahora canta la mujer; antes vestía y ataviaba a la hembra con las preseas del más estudiado buen tono; envolvía en sedas y encajes la gloria viva del cuerpo femenino, y hacía de éste una figura de elegancia modosa con movimientos de gracia y gentileza: ahora prefiere la desnudez soberbia, de majestad avasalladora, que aniquila en su sexo la voluntad del hombre y levanta en las raíces del ser un deseo oscuro e infinito de total entrega. No hay en lengua humana un canto de más alta pasión para el amor carnal que el himno sin título de Rubén Darío que empieza con el grito «*¡Carne, celeste carne, de la mujer!*» Esta es para el poeta el único estímulo de la existencia:

La vida se soporta
Tan doliente y tan corta,
Solamente por eso.

En ella está la lira;
En ella está la rosa:

En ella está la ciencia armoniosa;
En ella se respira
El perfume vital de toda cosa.

Eva y Cipris concentran el misterio
Del corazón del mundo.

Delirante en el fervor de un entusiasmo que no ve, que no quiere ni puede ver nada junto al ídolo de sus exaltaciones desenfrenadas, todo lo arroja a sus plantas como ofrenda insuficiente, y por sobre todo eleva, en culto de adoración suma, esa «carne» de vida y muerte:

Tu boca sabe al fruto del árbol de la Ciencia,
Y al torcer tus cabellos apagaste el Infierno.

Toda lucha del hombre va a tu beso.
Porque en tí existe
El placer de vivir hasta la muerte
Y ante la eternidad de lo probable.

Toda la vida es amor para el poeta, y no se entienda que habla de un amor noble y puro. Son, los que él quiere, todos los amores, y todos los amores son, para él, sensuales. En las poesías III y IV de *Los Cisnes* y en *Propósito primaveral* [9] dice más o menos veladamente, los mayores extremos de una lujuria desenfrenada. Su amor es, literalmente, sin hipérbole y sin figura poética, el de todos los sentidos.

Amar, amar, amar, amar siempre y con todo
El ser, y con la tierra y con el cielo,
Con lo claro del sol y lo oscuro del lodo:
Amar por toda ciencia, y amar por todo anhelo.

---

9 Hay en *Propósito primaveral* una frase ambigua, que probablemente no han comprendido muchos lectores. El mismo Rubén Darío ha dado en otros libros una clave segura para interpretarla.

Y cuando la montaña de la vida
Nos sea dura y larga y alta y llena de abismos,
¡Amar la inmensidad, que es de amor encendida
Y arder en la fusión de nuestros pechos mismos!

(Amo, amas).

Nunca la composición literaria fue en Rubén Darío tan rica en elementos de la realidad y del arte como ahora. El ve el mundo en la frescura inalterable de una renovación perenne; pero en cada imagen recogida por sus sentidos, le llegan, mezcladas a la impresión reciente, reminiscencias radiosas de poesía antigua y moderna. Así *Por el influjo de la primavera* siente, bajo la caricia halagadora de la estación, que en él despierta

un fauno bicorne
Tras un alma sensitiva;

y de pronto en su espíritu, puesto en conmoción por esta inquietud repentina de los sentidos excitados, resuena la voz del *Cantar de los Cantares:*

Dieron su olor muchas flores;

surgen visiones clásicas y ritos paganos y resabios de París; el tibio soplo nupcial prende en formidables imágenes que recuerdan a Víctor Hugo:

Imaginaos un roble
Que diera una rosa fresca.

Un vasto orgullo viril
Que aroma el *ódor de fémina:*
Un tronco de roca en donde
Descansa un lirio;

el poeta funde en sus versos la naturaleza y el ensueño, —un ensueño de exaltación sensual y aristocrática pompa:

Un ensueño florentino
Se enfloró de primavera;

y por encima de todo, como conclusión, se impone, frente al misterio que enciende en la sangre el impulso de la vida primaveral, un deseo de armonía que intenta unificarlo todo y que se pierde en la final desesperanza filosófica:

Y todo por tí, ¡oh alma!,
Y por tí cuerpo, y por tí,
Idea, que los enlazas;
Y por tí, lo que buscamos
Y no encontraremos nunca,
Jamas.

El mismo Rubén Darío ha definido con exactitud en esta poesía la originalidad compleja de su manera: ella consiste en

una suprema
Inspiración primitiva
Llena de cosas modernas.

Inspiración primitiva: la que va a los temas esenciales; cosas modernas: la cultura sutil y refinada, una libertad sin freno para lo sensual, y, simultáneamente, cierto filosofismo apegado a vagas aprenhensiones de religión o misterio.

Hemos dicho que el canto del amor es ahora en la obra de Rubén Darío un canto de otoño. Es curioso que, sin embargo, sea casi siempre la primavera quien

lo inspira. *Propósito primaveral* se titula una de sus composiciones; otra, *Por el influjo de la primavera;* y a éstas debemos unir la *Canción de otoño en primavera,* que un capricho del público, a pesar de no ser ella de lo mejor en el libro, ha distinguido con singular preferencia. Es que en el poeta nostálgico de juventud el recuerdo feliz de la ilusión renace con las flores que le traen perfumadas imágenes de cosa femenina. Su canción se hace elegíaca; no promete dichas: rememora: se vuelve a lo pasado, y evoca, ya perdido, lo que un momento pensó que fuese eterno. El sueño del poeta no es de esperanzas, sino de memorias. Recuerda las mujeres que amó: vagas, inconsistentes, remotas, de ellas le queda el dolor de no haber encontrado lo infinito bajo su apariencia graciosa. Pero se resiste al desencanto; quiere amar todavía; quiere despedir con nuevos amores a su juventud «que se va», porque no puede resignarse a la idea triste de que ya se fue. En vano se dice una y otra vez:

¡Juventud, divino tesoro,
Ya te vas para no volver!

La verdad es que ella se ha ido ya:

¡Juventud, divino tesoro,
Te fuiste para no volver!

Tiene esta composición el tono de una melancolía amarga que sufre con deseo de llorar y apaga la voz para no romper en sollozos. Por eso, para adormecer su angustia en el consuelo, se refugia Rubén Darío en la gloria, que por obra del arte le asegura la inmortalidad:

¡Mas es mía el alba de oro!

El oro de la gloria nimba su frente de poeta consagrado, con el amarillo de las hojas que al perder su frescura truecan su verde claridad viva por el color perenne del bronce. La juventud que se aleja de él, persistirá imperecedera en sus versos; mas ¿qué importa eso al hombre que ha despertado en su corazón? Un día, en los *Jardines de Francia*, se detiene ante un laurel. «Corté una hoja —escribe—, la masqué, y supe una vez más que era amarga».

Con desesperación habla de la amargura de su existencia en sus poesías más personales. Se ha dicho con razón que en *Cantos de Vida y Esperanza* hay menos esperanza que vida. Es que ese título, como ya lo hemos indicado, sólo corresponde y conviene a la parte del libro en que Rubén Darío celebra las grandes cosas exteriores, —el mundo permanentemente igual, la humanidad progresiva. En ellas, contagiado por el entusiasmo de un aptimismo ajeno, descubre promesas de magnificencia y felicidad; pero cuando pone en sí los ojos su impresión cambia súbitamente: es inútil que se afiance en la gloria para consolarse de su juventud perdida. Criatura de placer, se angustia con terror bajo la amenaza de los años que van extinguiendo en él su único estímulo de vida, el goce, la fruición voluptuosa, el trasporte sexual. Los desarreglos vencieron su organismo sin que el deseo lo abandonara. Esta fue la pesadumbre que entenebreció y aniquiló su espíritu en plena madurez. El sol bañaba en resplandores vívidos la belleza del mundo, y él cantaba *Helios*; la noche aislaba al poeta en su oscuridad, y él gemía los *Nocturnos* con la inquietud trágica de sentirse acabar frente a la muerte, sin haber vivido, sin haber comprendido la vida, tal vez habiendo trastornado e impedido, sin culpa, aturdidamente, en va-

nas disipaciones, su destino verdadero. En el primer *Nocturno* dice:

La conciencia espantable de nuestro humano cieno
Y el horror de sentirse pasajero, el horror

De ir a tientas, en intermitentes espantos,
Hacia lo inevitable desconocido y la
Pesadilla brutal de este dormir de llantos
De la cual no hay más que Ella que nos despertará

Esta congoja íntima por lo que fue y por lo que será su destino lo atribula con insistencia obsesionante. Su pensamiento se fija con perplejidad y miedo en la incertidumbre del enigma que se esconde en la tumba. Vacila entre la esperanza de un sueño definitivo y la tortura de un despertar horrible ante Dios. Se encuentra, como dijo Dante, «en medio del camino de la vida»: siente que su vida pasada está muerta en él, y piensa que esa mitad del camino que ha recorrido y lo que aún le resta andar es precisamente el camino de la muerte. Quisiera aceptar su fin como una liberación, como una paz, como un olvido *(Thanatos)*. Ignorancia y olvido, no saber, no pensar, no existir, esto es su anhelo imposible *(¡Ay, triste del que un día...)*; y rompe en la queja más dolorosa de la aflicción humana:

Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo,
Y más la piedra dura, porque ésa ya no siente;
Pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo
Ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no ser nada, y ser sin rumbo cierto,
Y el temor de haber sido, y un futuro terror...
Y el espantoso seguro de estar mañana muerto,
Y sufrir por la vida y por la sombra y por

Lo que no conocemos y apenas sospechamos.
Y la carne, que tienta con sus frescos racimos,
Y la tumba, que aguarda con sus fúnebres ramos,
Y no saber a donde vamos
Ni de donde venimos!...

(Lo fatal).

¡Lo fatal! El dolor de haber vivido malamente, la responsabilidad pavorosa de haber hecho su desgracia en la rebusca del placer prohibido, la amenaza de un Dios inexorable, todo surge, confusamente, con las sugestiones de las viejas creencias y de los recelos atávicos, en el alma de Rubén Darío. Sueña entonces lo que pudo haber sido su existencia en la sencillez inocente de una ingenuidad santa, y se da a escuchar con arrobo *La dulzura del ángelus*, y desea con todo su corazón, contra todo su escepticismo, tener la fe que salva:

Jesús, incomparable perdonador de injurías,
Oyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
Pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno
Una gracia lustral de iras y lujurias.

Dice que este espantoso horror de la agonía
Que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
Que al morir hallaré la luz de un nuevo día
y que entonces oiré mi «Levántate y anda».

(Spes).

Pero es en vano; está condenado a la duda, a la indecisión tétrica entre la pacificación cristiana de su culpa y el deslumbramiento de un paganismo atormentado:

Entre la catedral y las ruinas paganas
Vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía!

El poeta sensual y sereno de *Prosas Profanas*, que sólo cantó sensaciones de belleza, gime en *Cantos de Vida y Esperanza* angustias íntimas. El dolor que llora en los *Nocturnos* y *Lo fatal* no es sino otro aspecto de la misma sensibilidad que se recreaba en la fiesta mundana y libertina de *Era un aire suave*... Una vez más la experiencia confirma el sabido pero ineficaz aviso de Lucrecio: la fuente misma de la voluptuosidad brota amarguras para los intemperantes. El desengaño de las ilusiones juveniles y el dolor de su desamparo espiritual dictaron a Rubén Darío su poesía más alta y más honda. Nunca fue tan humano como cuando entró en sí mismo. Encastillado en sensualidad egoísta, dejó de cantar el placer, para lamentar, con «hambre de espacio y sed de cielo», su aislamiento insoportable.

En la primera composición de sus *Cantos* ha definido admirablemente el carácter de su anterior manera y de su nuevo modo; pero se engaña indudablemente cuando se considera sentimental. No lo fue en ningún momento; sensible y sensitivo siempre, tuvo una sensibilidad — «carne viva» — fácilmente impresionable y delicadísima; en cambio, a juzgar por su historia y por su arte, fue de poco sentimiento. Jamás se dio a nada ni a nadie. Debió forzarse, con deliberada voluntad, bajo la acción del ejemplo extraño, para convertirse en poeta de su raza y de su tierra. Cualquiera que sea el mérito de su trabajo de artista sobre tales tópicos, es indudable que no está en ellos su alma. Oscar Wilde y Remy de Gourmont, disociadores ambos de lugares comunes, «raros» al gusto de Rubén Darío, enseñan, contra el moralismo pacato, que la sinceridad no es necesaria a la perfección estética. Los poemas son y valen por lo que el autor

puso en ellos, y nada logran ni desmerecen con lo que él mismo era. Por otra lado no se requiere una penetración muy aguda para sorprender en la altisonancia de los cantos sobre América y España cierta hinchazón ficticia; ni es posible un contraste más claro que el optimismo ampuloso de los grandes temas y el profundo pesimismo de los temas personales. ¿Era acaso Rubén Darío hombre que se olvidara a sí mismo en el ardor entusiasta de una causa generosa? El mismo, en los versos que empiezan: «*Yo soy aquel que ayer...*», dedicados a José Enrique Rodó porque el crítico oriental había sido el exegeta sagaz de su anterior poesía, y puestos al frente de los *Cantos de Vida y Esperanza* porque son como un proemio que define su nueva actitud poética, no tiene allí una palabra siquiera que aluda, ni aun de paso, a los himnos compuestos en honor de la nación española y el continente americano. Declara su interior angustia; habla de «vida, luz y verdad»; dice el «ideal» que «duerme en la sombra»; pero todas las fuerzas que trabajan su corazón las concentra en el solo amor de la existencia individual y de la belleza y el arte.

El arte puro como Cristo exclama:
¡Ego sum lux et véritas et vita!

Arte puro es ahora esencialmente, como antes, la obra de Rubén Darío. Ha variado mucho su técnica: antes se complacía en detallar minuciosamente las notas de forma y color; ahora prefiere la expresión emotiva que da en la palabra desnuda y esencial todo su pensamiento. Parece que simplificara el modo al tiempo que abre y agranda la perspectiva. No puede tratar los asuntos vastos y hondos con el procedimiento de las miniaturas; pero esto no amengua su

condición de artista. El puede asegurar que no hay en su alma «comedia» ni falsía; nada más sincero que ese culto suyo a las bellas cosas. Con todo, cuando agrega que en su fondo no hay tampoco «literatura», sino «horror» de ella, toda su producción se levanta en nuestro espíritu contra ese desconocimiento de la más palmaria verdad. Literatura, arte, estudio, eso es por lo menos la mitad de Rubén Darío. Precisamente en *Cantos de Vida y Esperanza* encontramos por vez primera en su poesía uno de esos elementos de artificio que bastan para caracterizar a un hombre en su estilo. Nos referimos a las citas de opiniones y frases ajenas formuladas en los versos propios. Es evidentemente un gusto de calidad eminentemente literaria, y Rubén Darío, desde que lo concibe, ya no lo deja, Así, cuando elogia la carne de la mujer, recuerda que Víctor Hugo la llamó «arcilla»; cuando siente, perdida su juventud, que va hacia la muerte, repite con Dante: «En medio del camino de la vida», y exclama: «¡Oh Psiquis! ¡oh alma mía!» con Edgard Poe. Después, en *El Canto Errante*, no contento con lo ya hecho, introducirá citas en lengua extranjera: en la *Salutación al Aguila* dirá con Fontoura Xavier: «May this grand Union have no end», y reproducirá el clamor de Walt Whitman: «¡Oh Captain! ¡Oh my Captain»!", para saludar a Mitre; en *Poema de otoño* escribirá «Midi, roi des étés» con Leconte de Lisle, y en el *Canto a la Argentina* insertará un verso del himno nacional: «Oíd, mortales, el grito sagrado». Quien de esta manera complica su lirismo, reflejando en su obra la obra de los otros, aunque él lo diga, no tiene «el horror de la literatura».

ULTIMAS OBRAS

Después de *Cantos de Vida y Esperanza* poco o nada verdaderamente nuevo produjo ya Rubén Darío. Para llenar el volumen *El Canto Errante* juntó a sus últimos versos otros antiguos que ya había desechado, por su inferioridad evidente, cuando formaba sus libros anteriores, y otros que, aún recientes, no habría admitido antes. En *El Canto Errante* hay, sin embargo, algunas composiciones maravillosas. *Revelación* y *Visión*, extraordinariamente puras en su forma artística, son dos breves obras maestras, de transparente idealidad en su contextura simbólica. Ambas están hechas en tercetos; ambas tienen el estilo claro, descriptivo, mágico, de las grandes invenciones dantescas. Les conviene admirablemente su título: «revelan» una idea en un cuadro «visionario». Es Dante quien las inspira, aunque no se avenga con el austero sentimiento religioso de la *Divina Comedia* el panteísmo pagano que en ellas se exalta.

La *Salutación al Aguila* es una réplica digna a la *Salutación del optimista* y a la apóstrofe *A Roosevelt*. Concebida en Río Janeiro cuando el poeta asistía a la Conferencia Panamericana como secretario de la delegación nicaragüense, alienta en ella una esperanza de concordia mundial. La América sajona del Norte no es ya para el poeta el peligro cercano y formidable de las repúblicas hispanoamericanas. Su águila enorme es el emblema de la prosperidad laboriosa. En sus garras trae al Sud «una palma de gloria del color de la inmensa esperanza» y en su pico «la oliva de una vasta y fecunda paz». La nación a la que antes miraba con recelo como a enemigo prepotente y ávido, le su-

ministra ahora, contra las turbulencias vanas de nuestro continente, el salvador ejemplo de un pueblo que ha forjado y señorea su destino. Como si quisiera poner a tono sus dos «salutaciones», construye la segunda en el mismo exámetro de la primera. El espíritu es, sin embargo, muy diferente en una y otra. Para saludar al águila del Norte, como para invectivar a Roosevelt, el artista supremo que siempre domina en Rubén Darío, acude a la manera desembarazada, resuelta, impulsiva, de Walt Whitman.

América da asunto a muchas otras páginas de *El Canto Errante.* Celebrando en el centenario de su descubrimiento *A Colón,* se recuerda a la tierra virgen poblada por tribus libres y sanas, en contraste con las democracias abyectas de ambición y falsedad que engendró la Independencia. *Desde la Pampa* augura, en el progreso de la República Argentina, el porvenir triunfal del trabajo que sucede al heroísmo libertador. Bartolomé Mitre, el gran prócer de esa república, es dos veces objeto de canto en este libro. Una composición, en clásicos dísticos, dice su gloria eminente; otra lo rememora, muerto, a través de su actividad múltiple de militar, político, historiador y poeta. Rubén Darío recibió de Bartolomé Mitre, por sus trabajos para «La Nación», el estipendio generoso que le permitió viajar y residir en Europa. Como poeta, retribuyó magníficamente esa larga asistencia pecuniaria, con dos himnos vibrantes de grandeza. *Momotombo* convierte el aspecto del volcán en pretexto de recuerdos personales, y es de aquellas páginas que se podrían arrancar a la obra de Rubén Darío sin que ella sufriese ninguna merma. En cambio hay en *Tutecotzimí* desbordante colorido local de plantas, animales y cosas de la tierra y los hombres de América. Es

una leyenda ingenua y primitiva, llena de figuras y costumbres sencillas: El pueblo pipil, pacífico, trabajador, inocente, clama contra el holocausto humano, que su rey Cuaucmichín quiere implantar; pero el rey desoye sus quejas y se prepara para el castigo. El noble poeta indígena, al frente de la muchedumbre rebelde, exhorta a la liberación: No es digno de las armas el tirano; debe atacársele sin ellas: sea lapidado. Cuando el jefe odioso cae en un charco de fango y sangre, el pueblo repara en un hombre que pasa cantando.

Cantaba cielo y tierra,
Alababa a los dioses, maldecía a la guerra.
Llamáronle: —«Tú cantas paz y trabajo?». —«Sí».
—«Toma el palacio, el campo, carcajes y huepiles»
Celebra a nuestros dioses, dirige a los pipiles»
Y así empezó el reinado de Tutecotzimí.

Rubén Darío ha puesto al pie de estos versos una fecha (1890) evidentísimamente falsa para quienquiera tenga el más mínimo espíritu crítico. En 1890 ni la visión del poeta era capaz de la intensidad que hay en el cuadro de la naturaleza, ni en su métrica había la agilidad viva de este ritmo, y aún menos la sabia composición que patentiza el alejandrino francés con acento en cuarta, octava y duodécima sílabas:

Y el misterioso jeroglífico adivina

Llevá la lengua musical el vago viento

Para ofrecérselos al dios sagrado y fiel.

Otro tema común es en *El Canto Errante* el que presta al autor la obra de literatos y poetas preferidos.

En *Azul. . .* con el grupo de *Medallones* había aparecido ya esta inclinación de Rubén Darío a cantar la poesía ajena; ella vuelve a encontrarse, como lo hemos señalado en *Cantos de Vida y Esperanza;* aquí, junto a la vieja y célebre décima sobre *Campoamor*, hallamos composiciones consagradas a *Antonio Machado*, a José Santos Chocano *(Preludio* para su *Alma América)*, *A Remy de Gourmont* y el soberbio *Soneto para el Sr. D. Ramón del Valle-Inclán*, lo mejor, a nuestro gusto, de este género tan propio y personal de Rubén Darío.

Indiquemos para terminar estas ligeras anotaciones sobre *El Canto Errante*, otro nuevo *Nocturno* con la misma fiebre de insomnio y tribulación de muerte que los anteriores. unos deliciosos *Versos de otoño* con dulzuras de amor, *La bailarina de los pies desnudos*, *La hembra del pavo real* y *Balada en honor de las musas de carne y hueso*, mediocres, pero características, por su espíritu sensual, en la producción de Rubén Darío, y por fin la curiosa *Epístola a la Sra. de Lugones*, interesante por sus confidencias.

Vale mucho más que todo esto el *Poema de otoño* publicado con *otros poemas* después del viaje a Nicaragua. El trópico y la tierra natal, con su fuego y su deslumbrante exuberancia, encendieron en el corazón del poeta una llama de vida. Fue como un rejuvenecimiento rápido y pasajero. De él brotó el último canto de amor, claro y reflexivo, con la serenidad suave y luminosa de la madurez y un placentero contento sensual. ¿Para qué lamentar en vanas quejas los años perdidos?

> Aún hay promesas de placeres
> En los mañanas.

Aún perfuman las flores y hay perlas y estrellas, y, por sobre todo, aún está junto a nosotros la mujer, que es divina. El cielo y el infierno son terrenales y acaban con la muerte. ¿No son nuestras vidas la «espuma de un mar eterno»? Aprendamos de Anacreonte y Omar Khyyam: Desechemos enojos y penas; apresurémonos a gozar el instante que huye; hagamos nuestra la dicha que se nos ofrece: amemos y riamos. La sangre arde,

Como en un cáliz de cristal
En la mujer.
....

Gozad del sol, de la pagana
Luz de sus fuegos:
Gozad del sol; porque mañana
Estaréis ciegos.

Gozad de la dulce armonía
Que a Apolo invoca;
Gozad del canto; porque un día
No tendréis boca.

Gozad de la tierra, que un
Bien cierto encierra;
Gozad, porque no estáis aún
Bajo la tierra.

Apartad el temor que os hiela
Y que os restringe:
¡La paloma de Venus vuela
Sobre la Esfinge!
....
¡Vamos al reino de la muerte
Por el camino del Amor!

Son estos dos versos como un eco de los que terminan el himno a la *Carne, celeste carne, de la mujer* en

Cantos de Vida y Esperanza; pero el parecido está sólo en lo exterior. Aquí la actitud íntima es de abandono, de confianza, de ligereza: allá bajo el placer exultante, había una crispación de miedo, por el misterio de la tumba,

Ante la eternidad de lo probable.

La versificación de números cortos combinados con otros más breves (enea y pentasílabos) da a este poema un ritmo alado, gracioso, de liviandad amable y riente.

Los *Otros poemas* de este pequeño volumen están muy lejos, por su valor poético, del que hemos analizado. Apenas si entre ellas merecen atención dos cuadros descriptivos de la naturaleza, *Mediodía y Vesperal,* una evocación étnica, *Raza,* y el fino ejercicio de métrica *Gaita galaica,* habilísimamente construído en ritmo ambiguo, con versos que oscilan entre diez y doce sílabas gracias al sabio empleo de una acentuación muy fuerte y de la sinalefa entre hemistiquios.

Para el centenario de la Revolución de Mayo escribió Rubén Darío, su famoso *Canto a la Argentina.* Hay quien lo admira y pone sobre su cabeza y quien lo llama poesía continental y quien descubre en él la fuente o el padrón novísimo de una poesía futura. No acertamos a comprender tal entusiasmo. En realidad se trata de un hacinamiento indigesto de cosas incongruentes, reunidas sin arte y frecuentemente expresadas con ramplonería en versos de una irregularidad chocante. Fue indudablemente una labor obligada y antipática para el poeta. Quiso decir en elogio de la República Argentina cuanto podía imaginarse con ese intento desde los más diversos puntos de vista.

Con seguridad no se hallaría en todos los discursos pronunciados en el centenario, sobre la Independencia de América, un solo pensamiento que no tenga cabida en el *Canto*. No parece sino que, a toda costa, se ha querido colmar, con extralimitación sorprendente, la medida de lo grande, y que para ello, en vez de tender a lo profundo y a la altura, sólo se ha buscado la extensión. Canto de la raza, canto de la tierra, canto del sol, canto de la libertad, canto de la fraternidad, canto de los héroes y patricios, canto del pueblo, canto de Buenos Aires, canto de la Pampa, canto del trabajo, canto de progreso industrial y económico, canto de la navegación, canto de la poesía, canto de la mujer, canto de la juventud y de los estudiantes, canto de la paz, canto del equilibrio americano entre hispánicos y sajones, canto de las repúblicas hermanas, canto del centenario, todo esto, y algo más todavía, comprende, sin concierto de partes, el *Canto a la Argentina*. Es una simple enunciación de temas concursidos sin plan ni trama. Es lástima que la profusión mediocre ahogue en su mare mágnum detalles de excelente labor que denuncian al artista de sus buenos tiempos. La forma y particularmente la métrica denotan desgano y abandono. ¿Qué significan, por ejemplo, estos cinco primeros versos de la última estrofa?

Y mi inspiradora, alumna
Del Musagetes, al viento
Las alas, mi pensamiento
Florido da a la columna
Riega junto al monumento.

¿Quién riega junto al monumento? ¿La musa, discípula de Apolo? ¿Qué riega? ¿el pensamiento florido del poeta? Pero ¿se riega un monumento? ¿y es una

musa quien lo riega? ¿No hay aquí una intención diabólica e indecente de burla?

La versificación es sumamente irregular, y no se diga que hay en esto una voluntad estética. Nada más hiriente para el oído que la mezcla de ritmos tan contrarios como el decasílabo de acento obligado en tercera y sexta y el decasílabo sin esa acentuación:

Las metrópolis reinas que fueron
Las que por Dios Malditas cayeron.

Nada más pobre, técnicamente considerado, que el rompimiento de la forma adoptada en la disposición de la rima cuando no se ve motivo para ello; y esto se repite en el *Canto* innumerables veces.

La Cartuja, inserta en el mismo tomo, es una poesía de cristiana idealidad. Fue escrita en Mallorca por el mismo tiempo en que Rubén Darío, enfermo y atribulado, exclamaba: «¡Mi misma fe es tan a tientas!». Se dice que entonces vestía un hábito monacal; tal vez no fuera sino un ropón de entre casa, de ésos que los franceses llaman «robe de chambre». Se cuenta que en esa época, si hallaba en su camino algún templo, hacía en él parada para rezar un Padrenuestro. Todo es posible, y bien puede esto ser verdad; pero los versos de *La Cartuja* hablan tanto de orgullo y de lascivia que más parecen confesión de pecador satisfecho que no de arrepentimiento por sus culpas. Lamenta el poeta no ser como los monjes tranquilos en la soledad penitente y limpia, y dice la tentación de la carne, el fauno que siempre vivió en su cuerpo, sus ojos de sátiro, su boca sedienta de vinos y de besos, sus manos lúbricas para las caricias, el fuego de su ardiente sangre. ¿Es verdaderamente sincera su la-

mentación? ¿Fue sincero él cuando antes alardeaba de religiosidad mientras cantaba el placer y el vicio? Refiriéndose a Henri de Groux, escribió estas palabras, que no deben olvidarse para apreciarlo a él mismo: «En sus desnudeces más olímpicas y paganas aparece una concepción del encanto femenino completamente católica, es decir lujuriosa». Quien se expresa en tales términos y muestra ser desenfrenadamente sensual induce naturalmente a sospechar que su catolicismo no es sino una forma aguda y perversa de su voluptuosidad. [10]

SU IDIOSINCRASIA

Fue Rubén Darío un personaje raro. Lo fue hasta por su nombre, mitad hebreo, mitad persa, que tiene las cinco vocales y parece un seudónimo. Su rostro delataba una mestización ambigua, con rasgos mongólicos sobre una fisonomía vaga y borrosa de negro. Más de una vez se le denostó llamándole mulato. El mismo se preguntaba si no habría en sus venas, a despecho de sus manos de marqués, sangre de africano o chorotega y señalaba en el indígena de Nicaragua el parecido con el azteca y el mongol. Era ceremonioso y afecto al lujo. Tuvo siempre debilidad extrema por los títulos y representaciones oficiales. Cuando no podía ser ministro se contentaba con ser cónsul. Lo halagaban las insignias y era muy sensible al gusto de vestir con atildamiento llamativo. A pesar de su

10 Esto no impide que después, al final de su existencia, se haya producido un cambio sincero y profundo en el poeta, y que próximo a la muerte, haya buscado y encontrado en la religión de su niñez un refugio de consuelo y esperanza.

distinción intelectual, no pensaba que la suprema elegancia en el hombre consistiera en desdeñar con naturalidad superior y fina las pobres preocupaciones de estiramiento y empaque de los porteros y lacayos. Tenía la tez mate, de color aceitunado, con barba y bigotes ralos; el pelo, negro y crespo; la frente, combada, con las arcadas ciliares prominentes; los pómulos, gruesos; las mejillas, fláccidas; ancho y hundido al medio, el mentón; la boca espesa y grande; abultada, la nariz, y casi doble por la abertura excesiva de las fosas. En la tranquilidad ofrecía la expresión de una mansedumbre soñolienta; la risa le convulsionaba las facciones y encendía chispas en los ojos escondidos por los párpados, que se le cerraban.

No cabe, pues, dudar que por su físico fue hombre de América. Debió a su tierra, además de la raza, el encendimiento de los sentidos bajo la caricia de un sol ardoroso, y una visión de nítida claridad para las bellezas de las formas. Poco influyó sobre él la majestad de los paisajes enormes. Los cataclismos del suelo sacudido en terremotos y de las cumbres rotas por volcanes le fueron espectáculo de horror sin trascendencia; porque ni él estaba hecho para asumir proporciones de sublimidad, ni en el tiempo que vivió en Centro América hubiese admitido para esos fenómenos otras explicaciones que las naturales. A lo más podría atribuírseles en la sensibilidad del poeta algún efecto oscuro de inquietud o aprehensión tocante a lo misterioso. En cambio fue en él vivísima la acción lujuriante del trópico. La naturaleza le adormeció la voluntad y el pensamiento en la pereza deliciosa de un deliquio perenne. El ha repetido en varias de sus obras la descripción de su tierra exuberante, donde «bajo la sonora libertad del viento, en las apoteosis de los amane-

ceres y de los ponientes o en las noches entoldadas de diamantes, florecen el asombro y la maravilla». De ella escribió: «La flora tropical es de una belleza que causa como una sensación de laxitud. El paisaje diríase que penetra en nosotros por todos los sentidos, y hay una furia de vida que con su proximidad enerva. Se creería que bajo la vasta techumbre azul del firmamento, que se rayaría con una estrella, flota un efluvio estimulante para el espíritu y la sangre, pero cuyo estímulo se convierte en languidez, en desmayo voluptuoso». Sensualidad vivísima, e inclinación al desmayo de todo el ser en la indolencia; imaginación precisa y lúcida para la línea y el color: he aquí las dos facultades con que Rubén Darío pasará de la vida al arte.

No correspondía a esas condiciones la poesía de moda en los años en que se formaba el poeta. De aquí las vacilaciones y los tanteos de su adolescencia y juventud, y gracias a la forzada imitación de escuelas diversas, la aptitud extraordinaria para asimilarse, por fin, el estilo que aprendió en los escritores «artistas» franceses.

Desde que halló su vía en el refinamiento y la exaltación de la sensualidad por el arte, no se apartó ya de ella. Su poesía de tribulación y muerte no es sino el término fatal de una lujuria desenfrenada. Fue una criatura de placer, y estaba por eso mismo naturalmente predestinado al sufrimiento. La voluptuosidad extrema tiene heces de amargura, y se marchita y se agota con su misma avidez. Su consecuencia ineludible es el hastío. El goce efímero, fugitivo, inaprehensible, abate las ilusiones de la esperanza, irrita el deseo, consume toda alegría, desazona, atormenta, descontenta. Rubén Darío se obstinó vanamente en la frui-

ción de la sensualidad. «Amo —confesaba— la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte». La lujuria es hermana de la muerte: Rubén Darío sintió que en ella se anonadaba. El señuelo de su fervor carnal lo arrastró a los caminos sin término del mundo. Tres o cuatro veces intentó vencer la locura de esa disipasión engañosa y arraigar en quietud, al abrigo de un techo, con el cariño de una mujer escogida por su corazón lastimado; pero siempre fue más débil que las tentaciones arteras. Vivió sin familia fuera de su patria, indiferente a sus semejantes.

La conciencia del propio ser falto de aliciente vital se le hizo de esta manera pesada, y buscó en la embriaguez un refugio contra el hastío, una liberación para su alma aprisionada en la realidad sin interés. En plena juventud solió darse a la bebida con avidez irrefrenable, en fiestas de camaradería. Lo que primero fue ocasional desborde acabó en avasallamiento absoluto. Puede hablarse de ello sin reparo porque no es para nadie un secreto. El mismo lo declara en su autobiografía; en sus mejores versos alude a «su inquerida bohemia». Dejaba a su paso en todas partes, una tradición de escándalo. A los pocos buenos amigos que inútilmente quisieron retraerlo de tales excesos, daba como disculpa las congojas obsesionantes de su estado moral y económico. Algunas temporadas se esforzó por eludir el vicio cuando ya experimentaba sus consecuencias fatales en evidentes desarreglos orgánicos; pero una circunstancia cualquiera, la invitación de un compañero, el descanso de un paseo en los cafés, era lo suficiente para que diese al traste con su mejor propósito y de nuevo sucumbiera a la costumbre inveterada.

Traspuesta la edad en que el solo desbordamiento del propio ser le colmaba la vida con halagos e ilusiones, fue poco a poco retrayéndose a sí y encontrándose íntimamente aislado, sin propósito vital, reducido al orgullo de su obra realizada, incapaz de renovarla y hasta de proseguirla. Sus diez últimos años nada agregan a sus anteriores títulos de gloria.

Después de los *Cantos de Vida y Esperanza,* a pesar de *El Canto Errante* y del enorme *Canto a la Argentina,* apenas si puede parangonarse con lo que había hecho antes alguna rara poesía, como el verdaderamente magistral *Poema de Otoño* y *La Cartuja.* Es entonces cuando parece haber experimentado en el vacío de su existencia la necesidad inexcusable de Dios. Sus clamores religiosos tienen sin embargo, todavía, un tono falso, un aire equívoco de aparato y engaño.

Se le ha atribuido un sentimiento de honda religiosidad. Miguel de Unamuno escribe: «Y hay que saber lo que era Dios para aquella suprema flor espiritual de indianidad. Hundía su corazón en el polvo de la tierra, en el polvo pisado por los pecadores. Se decía algunas veces pagano. pero yo os digo que no lo era». Otros sostienen, con ínfulas de trascendental penetración, que su alma era católica y monárquica. Es un desvarío: jamás lo preocuparon seriamente las cuestiones dogmáticas y sociales. Sólo practicó el culto de la Iglesia durante la niñez y por hábito inculcado en su familia. Tal vez conservaba en el fondo inexplorado y oscuro de la conciencia, porque nunca meditó sobre ello atentamente, una impresión turbia de la fe primera sin ideas precisas. De la filosofía, no se interesaba sino por lo que importa al goce intelectual de la belleza. Por amor del boato aparatoso, y no por otro mo-

tivo, prefería el lujo de las cortes regias al oficinismo de las democracias. Tenía además el prurito de las opiniones insólitas: blasonaba de creyente porque era común la incredulidad entre los hombres de su medio. Al principio habla de Dios declamatoriamente, como Núñez de Arce cuando vilipendia a nuestra civilización mercantil y deicida. Más tarde, influido por la artificialidad baudelairiana y los alardes soberbios de Barbey d'Aurevilly y Villiers de l'Isle Adam y ganado por los arrebatos místicos de Verlaine, hace en toda oportunidad, y fuera de ella, ostentación de humilde acatamiento a Cristo; pero ni por su vida ni por sus sentimientos es un verdadero cristiano. Compañeros suyos cuentan que, perdida en la embriaguez la conciencia de la realidad, lo aterrorizaba con espanto insostenible, el miedo supersticioso. El mismo aseguraba que tuvo apariciones de muertos y fantasmas. Espíritus fáciles al gusto de lo extraordinario repiten, como signo de su idiosincrasia, anécdotas de visiones y ocurrencias misteriosas. Sea de esto lo que se quiera, —efectos de alcoholización, recelo atávico, sugestión de la sensibilidad enfermiza,— es lo cierto que él no le dio nunca transcendencia ideológica. Es inútil que, refiriéndose al agnoticismo, escriba: «Después de todo no estoy con lo de quedarse en una costa desconocida, con las cenizas de los únicos bajeles. Para mi uso particular, tengo a bien conservar una pequeña nave, una *navecilla, una parva navis,* sino completamente católica, muy cristiana» [11]. Sólo acudió a esa nave, que siempre dejó lejos de sí, abandonada a merced de las olas y los vientos, cuando en los últimos días, otros lo prepararon a emprender el viaje de ul-

11 *Opiniones;* Remy de Gourmont.

tratumba. Puso toda su religión, mientras pudo vivir, en estas palabras someras pronunciadas a propósito de los milagros y los compromisos eclesiásticos: «Creo en Dios. Creo en Dios... pero idos al diablo» [12]. No había para él más divina gracia que las gracias femeninas. Ellas fueron el pan de su dicha y el solo íntimo culto de su alma y de su arte.

Rubén Darío es para nosotros, y será siempre, el poeta que dijo en *Prosas Profanas* el placer del amor y el amor de la belleza y el que lloró en *Cantos de Vida y Esperanza* el temor de la muerte y la amargura de la desesperación.

La poesía de Rubén Darío ha sido blasonada por José Enrique Rodó con un cisne. El cisne, en efecto, representa con clara exactitud su carácter en *Prosas Profanas:* es como ella, puro, delicado, elegante; tiene sus movimientos llenos de gracia, y vive en las aguas como reconcentrado en sí mismo, con la majestad tranquila de una indiferencia absoluta hacia todas las cosas. Rubén Darío había visto en *Prosas Profanas* en el cuello del cisne, la forma decorativa de una S falta de sentido, y una asa de ánfora o brazo de lira. El último verso de *Las Anforas de Epicuro* señala en él una forma nueva, el enigma, la inquietud de una interrogación. Fue ésta una visión profética de su posterior poesía. El cisne que la encarna abandonó para siempre los estanques y lagos con góndolas y músicas de liras. Lejos de los jardines donde las tórtolas mezclan sus arrullos al perfume de las rosas, visitó la selva sagrada, el bosque de los mirtos inmarcesibles que abrigan en su sombra a los fantasmas esquivos de un pueblo de seres creados por el ensueño de los poetas,

12 *Opiniones,* Desilusión del milagro.

para una vida extraña a las leyes del tiempo, perenne y gloriosa. La aurora puso en su camino un reguero de fulgores de oro; de frente al sol, bañado en claridades, abrió sus alas saludando al día, y entre la inmensidad del cielo azul y el mar esplendoroso, fue por las armonías de su actitud, como una afirmación de la Vida milagrosa y sublime, el símbolo de la Esperanza inmortal. En las aguas quietas y dolorosas de la emoción profunda vistió después la blancura de su plumaje con un manto de luz de luna y de estrellas, y absorto en las visiones de la noche, hizo de su cuello una interrogación de suprema angustia, desde el misterio de su vida fugaz hacia el misterio eterno de las cosas y de lo infinito.

«Veréis en mis versos —dice el poeta en *Prosas Profanas*— princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis! yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarle en el idioma en que te cantaría a tí, ¡oh Halagabal!, de cuya corte —oro, seda, mármol!— me acuerdo en sueños...»

La inactualidad y la rareza eran, en este momento, los caracteres distintivos de Rubén Darío. El interés de su poesía, interés de belleza pura, era en absoluto ajeno a todos los otros intereses humanos. El era en esto un discípulo fidelísimo de Gautier, y se le podía definir en frase calcada y ampliada sobre la que el Maestro se aplicó a sí mismo: un poeta para quien el mundo sólo existe por la belleza plástica y femenina. Los fines posibles de la vida y el universo en nada afectan su filosofía de artista. Sabe que hay excepcionales armonías entre ciertas cualidades y aspectos de las cosas con los de nuestra sensibilidad física, y a

ellas se consagra con un supremo desdén para todo lo que les es extraño. Por lo mismo que nada fuera de la belleza le importa, hace de ella el objeto de un culto altísimo y difícil. No satisfacen su exclusivismo estético las impresiones fáciles. La naturalidad, cuando no es hábito de cosas delicadas, le repugna.

Este amor de refinada voluptuosidad artística hace que el poeta, anacrónico por sus temas, sea actual y modernísimo por las exigencias de su gusto. No se le concibe en otra edad o sin la preparación que el siglo XIX suministra gracias a una cultura adelantadísima y trabajosa.

Se ha dicho, de acuerdo con sus propias declaraciones, que Rubén Darío no es el poeta de América, y no lo es sin duda alguna si, al juzgársele así, únicamente se atiende a la América ajena a toda relación con el antiguo mundo europeo. Pero es muy probable, al contrario, que en ninguna parte como en la América, falta de herencia y tradiciones de raza bien definidas, pudiera surgir, bajo la influencia de la cultura universal, un poeta como él, cosmopolita y diverso.

A Rubén Darío afluyeron, o mejor dicho, él buscó sin predilecciones de escuela, cuantas corrientes de pensamiento y de gusto han conducido a una particular concepción de la belleza y del arte. Sin desechar totalmente ninguna, eligió entre ellas las que mejor respondían a su ansia de placeres sutiles y exquisitos. Es un diletante artista; en cada momento de su creación poética sacrifica su alma toda y el mundo entero, para lograr el deleite que persigue.

Rubén Darío empieza como parnasiano y decadente por la pureza de su ejecución y por su espíritu. Debe además algo al simbolismo. Es demasiado artista para que uno solo de los procedimientos técnicos recientes

le pasara inadvertido o no se decidiese a aprovecharlo. Alguna composición suya inspirada en Poe tiene del simbolismo la preocupación de una exacta y sutil correspondencia etérea entre sus elementos: las imágenes, el tono general del colorido apagado, la frase evocadora, la emoción vaga: *El poeta pregunta por Stella.* Probablemente proviene también del simbolismo, — de su teoría más que de sus realizaciones — el gusto de Rubén Darío por marcar la afinidad alegórica entre dos series de impresiones correlativas, sin caer sin embargo en el artificio de una alegoría completa. Es lo que hacía en *Heraldos* y *Canto de la sangre;* lo que hace después en *En el país de las alegorías* y *Augurios,* y de una manera más fina y honda *En la muerte de Rafael Núñez,* en *La dulzura del ángelus* y en *Caracol.* A Baudelaire, aunque José Enrique Rodó con su aguda perspicacia, no lo haya percibido, fue a buscar el «estremecimiento nuevo» de que habla en *La Caravana Pasa,* con palabras de Víctor Hugo. Gautier le sirvió de maestro en el esmalte de sus miniaturas; Banville y Mendès le comunicaron su elegancia frívola. Con Verlaine aprendió a romper la monotonía del verso en la variedad armoniosa e inapreciable de un ritmo alado.

Independiente de toda escuela, no es extraño a ninguna; y si cierta tendencia marcada lo inclinaba en *Prosas Profanas* a representar siempre objetivamente la belleza, y así lo acercaba al parnasismo, es fácil descubrir en sus imágenes un movimiento de vida que transforma en carne al mármol y lo penetra de alma, ya que no «sentimental», «sensible y sensitiva».

Su conocimiento de Grecia tiene mucho de francés, pero es seguro. Ningún poeta americano ha trabajado sus obras con mejor información clásica y espíritu

más reposado en el dominio perfecto del arte antiguo. Se ha dicho y repetido y es indudablemente verdad que el alma de este poeta es parisiense. Para todos los cosmopolitas París es la capital del mundo. «No hay autor en castellano más francés» que Rubén Darío, según la expresión de Don Juan Valera.

De los antiguos clásicos y de los franceses tiene el gusto de la medida exacta, del equilibrio ordenado, de la claridad, de un ritmo en el movimiento de las ideas y de la expresión, que es signo de libertad contenida. París le ha revelado el secreto de su encanto infernal en una gracia elegante de tentación femenina.

La vida, con esos antecedentes, lo llevaría después, por el camino del placer, al canto del dolor; y él, no contento ya con ser un poeta exquisito, querrá ser el gran poeta de los grandes temas. Siente efímera su individualidad en el desvanecimiento ineludible de las formas particulares, y busca lo permanente, lo grande. lo eterno. Con optimismo que quiere ser vigoroso, estimula en sus versos el brío de la raza hispánica en el continente americano; saluda al porvenir en las claridades promisorias del alba radiante; evoca los designios de Dios contra la iniquidad de una posible irrupción de la América del Norte sobre la América española; su confianza segura en la suerte definitiva opone al mal

> Una soberbia insinuación de brisa
> Y una tranquilidad de mar y cielo;

y entona, antes de la lucha, su *Marcha triunfal:*

> Los cóndores llegan. ¡Llegó la victoria!

Pasó ya el tiempo en que los poetas decían con el candor de una inconsciencia inspirada las maravillas

del mundo y los secretos del corazón. La palabra no es ahora el eco espontáneo, sino la evocación difícil de las cosas. Las sorpresas de la naturaleza y de la vida han perdido el encanto de su novedad en las interpretaciones de la ciencia. Hoy se comprende lo que antes sorprendía: el estudio ha reemplazado a la admiración. Y sin embargo todo es admirable y misterioso y nuevo. No es la realidad, somos nosotros lo que ha cambiado. La poesía de las cosas más sencillas se hace compleja con el pensamiento de una filosofía secular.

«He meditado —escribe Rubén Darío en las *Dilucidaciones* puestas al frente de *El Canto Errante* — ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma, y he querido penetrar en el alma de los demás y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhaeur, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi yo. He cantado en mis diferentes modos, el espectáculo multiforme de la naturaleza y su inmenso misterio, las épocas todas de la historia, los poetas, los ensueños, las esperanzas. He impuesto al instrumento lírico mi voluntad del momento, siendo a mi vez órgano de los instantes, vario y variable, según la dirección que imprime el inexplicable Destino». «He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado, y de las previsiones en el futuro, He dicho que la tierra es bella; que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentados de ideal. Y que hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge».

No pudo, sin embargo, darse cordialmente a los hombres. Encontraba en ellos una «mediocracia pen-

sante» sin majestad ni delicadeza, incapaz de comprenderlo. «Yo no soy —dice— un poeta para muchedumbres». Canta para los pocos iniciados en la ciencia difícil de las supremas armonías. Yendo a lo más hondo y esencial, se hace todavía más complejo que en su anterior pintura de la exterioridad.

Los *Cantos de Vida y Esperanza* denotan el influjo de la poesía italiana, inglesa y norteamericana. En las *Palabras liminares* de *Prosas Profanas* había desdeñado con desprecio de poeta exquisito el presente de América: «Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman». Walt Whitman sería después indudablemente, con Carducci, Kipling y D'Annunzio, el inspirador de sus cantos épicos y continentales. La poesía inglesa, a la manera de Shelley y de Keats, ha debido inducirlo a crear en su arte una nueva armonía, fundiendo, en la belleza musical y plástica de la forma poética, una concepción y, cuando no tanto como una concepción, una inquietud o una tendencia filosófica. Su aversión a lo pedagógico no obsta a que en sus versos un altísimo interés humano levante el pensamiento hasta el sumo trono de la poesía.

Todos estos elementos, extraños unos a otros, adquieren por efecto de una sabia composición, la unidad y el carácter de una poesía enteramente nueva y personal, que es, como la flor, el resultado maravilloso, pero de aspecto fácil, en que la vida oculta el milagro de su desenvolvimiento.

Esa flor de arte fue la gran enseñanza que Rubén Darío trajo a las letras castellanas. Contra el sentimentalismo que ponía todo el valor de la poesía en la expresión apasionada, sincera, del alma, contra la genialidad que se entregaba a las inspiraciones fáciles y desarregladas, contra la altisonancia hueca de la ora-

toria versificada, contra la ineptitud oficial y académica, llena de principios y de fórmulas, no hizo Rubén Darío nada más que presentar la flor de su poesía, fragante, fresca, fina, suave, rica de colores y matices, grácil, llena de halagos sutiles y femeninos. Con ella sedujo nuestros sentidos, y todo lo que no era delicadeza, elegancia, gracia, pareció indigno de atención. Se menospreciaron las ideas y los sentimientos; éste fue indudablemente, el gran defecto de la primera hora. El águila y el león desaparecieron ante la paloma y el cisne. La fuente de mármol y el jardín versallesco fueron preferidos al océano y la montaña. Lo pequeño triunfó de lo grande; el artificio, de la naturalidad. Hubo una época de amaneramiento, fue la exageración del prurito artístico. Pero la renovación literaria estaba hecha. Derrumbados los viejos ídolos, quedaba, para cantar la nueva fe, un arte nuevo.

Rubén Darío fue el supremo artífice de la poesía en su época. Se citan con su nombre los de Manuel Gutiérrez Nájera en Méjico, José Asunción Silva en Colombia, José Martí y Julián del Casal en Cuba. Ni éstos ni otros, fue Rubén Darío quien levantó de su general decaimiento la poesía castellana y le infundió el soplo renovador que hizo de ella una gloria de América y de España.

El, que se lamentaba de ser solo, sin familia ni patria, es hoy el orgullo de todas las naciones de habla española. Su lenguaje, sin la pureza del academismo cerrado, tiene la transparencia del aire bajo los fuegos de un sol tropical. Gracián, Góngora y Quevedo, a quienes evoca el frente de *Prosas Profanas*, pudieron serle maestros en el arte de vencer las resistencias de la palabra, de exprimir el carácter de las ideas en los giros precisos de la frase puntual. De los clá-

sicos españoles aprendió el dominio señorial del idioma; pero no se redujo a imitarlos. No lo contentaba el casticismo. «Yo, por mi parte — declaraba — nunca diré deporte, porque así dicen los proristas», y escribiendo a Miguel de Unamuno, confiesa que no sabe pensar «en castellano» Tomó de los franceses el arte de la expresión viva. Creó para sí, como lo debieron hacer los antiguos, la manera que mejor convenía a la traducción de su espíritu en la lengua. No todas sus construcciones estaban consagradas por el uso, ni faltan en su vocabulario voces nuevas; pero unas y otras son tan adecuadas y propias que parecen frutos naturales del idioma, y aunque recientes en él, como algunos bastardos de preclaro linaje, tienen la prestancia arrogante de la nobleza que no está en el título sino en la sangre y en el alma. Rubén Darío se ha esforzado por romper en la sintaxis la rigidez mecánica, y su éxito ha sido una maravilla de agilidad y gracia. Es necesario remontarse en la corriente del tiempo unos tres siglos para sorprender en la novedad lírica del castellano una frescura y una claridad irisada iguales a las que este poeta, al remozar el lenguaje, supo devolverle. Quizá tenga pares como orfebre en los primores de la palabra; ninguno, seguramente, supera en esto su maestría. «Y el arte de la ordenación de las palabras — escribe — no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos» [13].

13 *El Canto Errante, Dilucidaciones.*

SU VERSIFICACION

La innovación poética de Rubén Darío se extendió, como no podía menos, a la versificación castellana. La idea madre de sus reformas en este punto le fue inspirada por el intento de Francisco Gavidia. uno de sus compañeros americanos de labor, quien se había propuesto componer en castellano alejandrinos franceses. Ni Francisco Gavidia ni Rubén Darío conocían, sin embargo, la técnica de ese verso. y redujeron por de pronto su imitación al rompimiento del ritmo en cortes o pausas fuera de la cesura y a lo que los franceses llaman «enjambement» y Marcelino Menéndez y Pelayo «cabalgamiento», es decir unión estrecha del final de un verso con el principio del inmediato. Así Francisco Gavidia escribe:

> Desperté. Vi la estrella de la mañana. Ardía
> En el fondo del cielo, en la azul lejanía... [14]

Ignoraban que en el alejandrino francés el primer hemistiquio debe terminar en voz aguda o estar ligado por sinalefa con el segundo. Esta es su diferencia esencial con el castellano, y de ella resulta que si se escande el verso como entero, prescindiendo para hacerlo así, de la cesura, el castellano tiene catorce sílabas y el francés tiene trece.

En puros alejandrinos franceses hizo Tomás de Iriarte su fábula de *La campana y el esquilón:*

> En cierta catedral una campana había
> Que sólo se tocaba algún solemne día.

---

14 Citado por Max Henríquez Ureña, *Rodó y Rubén Darío.*

El escritor oriental Roberto de las Carreras empleó este mismo verso, antes que ningún otro poeta de América, en su excéntrico opúsculo *Al Lector* (1894):

¡Vivir¡ He aquí una cosa extraña como el hombre,
Que nos causa, lector, bastante pesadumbre;
Mas de vivir, tal vez, no hay nadie que se asombre:
Resulta natural a fuerza de costumbre.

Seguramente por casualidad, llena la condición del verso francés uno de los citados de Gavidia:

En el fondo del cielo, en la azul lejanía;

y como éste son muchos los de Rubén Darío y bastantes los de otros poetas castellanos, que, por descuido o porque el sentido impusiera una pausa en la cesura, permiten formar sinalefa entre los dos hemistiquios. Son de José Zorrilla y están nada menos que en su poesía *Las nubes*, célebre por su cadencia, los tres siguientes:

Cuando retumba el trueno y cuando va bravía

Del repentino trueno en el crujiente son

Si su hálito llegara al arpa del poeta.

Pero una cosa es construir por acaso un alejandrino de esta especie dentro de composiciones donde todos tienen catorce sílabas y otra muy distinta componerlos exclusivamente de trece como son los de Roberto de las Carreras.

Rubén Darío inicia la renovación de la métrica en *Prosas Profanas*. *Azul*... cuando aparece por primera vez no trae en los versos nada nuevo. Los sonetos ale-

jandrinos y dodecasilábicos de este libro no se publicaron hasta su reimpresión, que también comprendía tres breves poesías escritas en francés. De los franceses, y particularmente de Verlaine y Banville, recibió Rubén Darío la idea de renovar la versificación. Como Verlaine, gustó de los versos raros; como Banville, resucitó las viejas formas caídas en desuso: no son otra cosa los «dezires, layes y canciones» de *Prosas Profanas* hechos a la antigua manera de la escuela española anterior al Renacimiento. Esto, más que una reforma, fue el capricho de un día, olvidado en seguida. No ocurre lo mismo con el desarrollo enorme dado a los alejandrinos, con las variaciones de acentuación introducidas en el endecasílabo y con el uso de versos nuevos o raros, como el de nueve sílabas. Sólo Eduardo Marquina compite con Rubén Darío, por la riqueza de sus formas y por su acierto magistral, en esta revolución de la rítmica.

Para no cansar al lector con una exposición larga, fastidiosa para los peritos en la materia y completamente inútil para los que no tienen competencia especial, resumimos las creaciones y particularidades métricas más importantes de Rubén Darío en el siguiente cuadro:

VERSOS

I. Los más usados son el alejandrino y el endecasílabo. Fuera de éstos, ha preferido los metros raros a los comunes.

II. Alejandrino común, con terminación llana, aguda o esdrújula, en cualquiera de los hemistiquios, con acentuación variable en las cuatro primeras sílabas y

«enjambement» o cabalgamiento de un verso sobre otro. Casos innumerables.

III. Alejandrino anapéstico, o sea compuesto de pies trisilábicos acentuados en tercera: La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa? — *Sonatina.* Por las lanzas que fueron una vasta floresta — Por la sangre solar de una raza de oro — *Al rey Oscar.*

IV. Falso alejandrino ternario [15], que se da en cuatro formas: a) Entero, compuesto de trece sílabas, con acento en cuarta, octava y duodécima: Teje la náyade el encaje de su espuma — Es el momento en que el salvaje caballero — Se ve pasar. La tribu aúlla, y el ligero — *Epitalamio bárbaro.* Cual la que pinta fra Doménico Cavalca—Y entre las ramas encantadas, papemores—Al lado izquierdo del camino y paralela —A los satanes verlainianos de Ecbatana—Ojos de víboras de luces fascinantes—Llenan el aire de hechiceros veneficios—¡Oh! ¿qué hay en tí, mi pobre infanta misteriosa?—En su blancura de palomas y de estrellas—¿Acaso piensas en la blanca teoría? — *El reino interior:* b) Como el anterior, pero sin acento en octava: Pasó ya el tiempo de la juvenil sonrisa — *De otoño.* Los que auscultáisteis el corazón de la noche — *Nocturno.* En un ambiente de bizarría y fragancia — *A Doña Blanca de Zelaya.* Y que reuniendo sus energías en haz — Mis ilusiones y mis deseos y mis — *Retorno.* c) Como el mismo, pero sin acento en cuarta: Coronada con el laurel del rey del día —

15 Evidentemente Rubén Darío no conoció este alejandrino sino después de haber escrito una gran parte de *Prosas Profanas*, pues lo usa mucho en algunas composiciones (*Epitalamio bárbaro, El reino interior, Marina*) y nada en otras. Es pues falsa la fecha 1890 puesta de pie de *Tutecotzimí*, donde este verso abunda.

Pegaso. ¿Ha nacido el apocalíptico Anticristo? — *Canto de esperanza.* Cuando surgen de su prisión los olvidados — Y el duelo de mi corazón triste de fiestas — *Nocturno.* d) Compuesto de trece sílabas, con acento en cuarta, octava y duodécima, si se le considera entero, pero divisible en tres pentasílabos: Y que sonría, / ¡oh rey Oscar!, / por un instante — *Al rey Oscar.* Que el soñador / imperial, / meditabundo — *Canto de esperanza.* Y Satán todo, / emperador / de las tinieblas — Gloria hacia ti, / del corazón / de las manzanas — *Helios.* ¡Oh Sor María! / ¡Oh Sor María! / ¡Oh Sor María! — *Retratos.* Huérfano esquife, / árbol insigne, / oscuro nido — Del ruiseñor / primaveral / matinal — *Nocturno.* Tarda en venir / a este dolor / a donde vienes — *A Phocas el campesino.*

V. Falso alejandrino constituido por dos miembros desiguales, uno de cinco y otro de nueve sílabas: Y los moluscos, reminiscencias de mujeres [16] *Filosofía.*

VI. Endecasílabo sin más acento interno obligado que en cuarta: Serás la reina en los decarones — *Divagación.* Las muelles danzas en las alcatifas — *Pórtico.* Pitagoriza en tus constelaciones — *Ama tu ritmo...* Una fragancia de melancolía — Era la hora de la melodía — Y sin comedia y sin literatura — *Yo soy aquél que ayer...* Mortificaron con las disciplinas — Sus mil visiones de fornicaciones — Por la oración y por la penitencia — *La Cartuja.*

VII. Endecasílabo de gaita gallega o anapéstico, acentuado en cuarta y séptima: *Pórtico.* Del bandolín y un amor florentino — Celia enrojece. Una dueña

16 Nótese la acentuación en cuarta, y en cuarta y octava. Es como una asociación del alejandrino anterior «a» y «d».

se signa — *Divagación*. Mía, una estrella, una fuente sonora — *Yo soy aquél que ayer...*

VIII. Endecasílabo acentuado en quinta: *El verso sutil que pasa o se posa*[17] *Balada laudatoria en Voces de Gesta* de Ramón del Valle Inclán.

IX. Eneasílabo de acentuación obligada en cuarta: *El clavicordio de la abuela*, en *Responso*.

X. Eneasílabo de acentuación varia en las seis primeras sílabas: *Canción de otoño en primavera*. *Programa matinal*. *El cantor va por el mundo*, en la *Oda* a Mitre, *¡Eheu!*, *Antonio Machado*, *Agencia*.

XI. Dodecasílabo de hemistiquios con acento variable en las tres primeras sílabas: *Era un aire suave...*, *Canto de la sangre*, *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*, *Bouquet*, *Flirt*, (con tendencia aquí a acentuar en tercera).

XII. Dodecasílabo de hemistiquios formados por dos pies anfibráquicos, o sea trisílabos acentuados en segunda: *Sinfonía en gris mayor*, *Leda*, *La canción de los pinos*.

XIII. Dodecasílabo compuesto de un miembro de siete y otro de cinco sílabas: *Elogio de la seguidilla*, *Walt Whitman*, *Salvador Díaz Mirón*, *A Colón*.

XIV. Decasílabo de hemistiquios: *Palimpsesto*, *Antes de todo, gloria a tí, Leda*.

XV. Decasílabo compuesto de tres pies anapésticos, o sea trisílabos acentuados en tercera: *Blasón*.

---

17 Haciendo pausa en el medio se convierte en dodecasílabo de hemistiquio. En la composición existe un solo verso cuyo acento de quinta no recae en voz aguda. Herodías ríe en los labios rojos.

XVI. Decasílabo entero: En *Monotombo, Canto a la Argentina.*

XVII. Octasílabo extraordinariamente cortado: *Por el influjo de la primavera.*

XVIII. De trece sílabas, constituidos por cuatro pies anapésticos: *Urna votiva.*

XIX. De quince sílabas, formados con cinco pies antifibráquicos: *A Francia.*

XX. De diecisiete sílabas, formadas con un eptasílabo y un endecasílabo [18]: En *El poeta pregunta por Stella.*

XXII. De pies polisilábicos, de igual o desigual medida, y en este caso erróneamente llamados versos libres: Los citados antes, *La página blanca, Año nuevo, Marcha triunfal.*

XXIII. Exámetro [19]: *Salutación del optimista, Salutación al Aguila, In memoriam.*

---

18 Realmente no es un verso, sino una combinación de dos versos.

19 Rubén Darío habla de su adaptación del exámetro con una ligereza de gato que pasa sobre brasas No se mete en honduras. En el prefacio de *Cantos de Vida y Esperanza* recuerda simplemente que otros muchos han hecho ya exámetros modernos ¿Qué cosa más natural que él también los haga? En su artículo sobre esa obra (*Historia de mis libros*) escribe «Yo creo, después de haber estudiado el asunto, que en nuestro idioma, «malgré» la opinión de tantos catedráticos, hay sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia. Un buen lector ha de advertir en seguida los correspondientes valores » Rubén Darío cree lo que todo el mundo sabe: que tenemos sílabas largas y breves en castellano: en la palabra igualdad las tres sílabas son desiguales Pero la cuestión no reside en la diferencia de las sílabas, sino en la equivalencia de su duración. Para los antiguos una sílaba larga equivalía cuantitativamente a dos breves. ¿Cómo fijar en nuestra lengua esa relación de valores? Es lástima que Rubén Darío, «después de haber estudiado a fondo el asunto» y de haber hecho «un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia», no haya querido revelarnos el secreto que él sin embargo da por tan corriente.

VERSOS IRREGULARES

I. Entre alejandrinos: De ir a tientas / en intermitentes espantos — *Nocturno.* Y los moluscos, / reminiscencias de mujeres — Deja la responsabilidad a las Normas — Toca, grillo, a la luz de / la luna, y dance el oso — *Filosofía.* Significas en mi primavera pasada — *Allá lejos.* Agitada por un viento perseverante — *Israel.*

II. Entre alejandrinos, endeca, enea y eptasílabos: Néctar, Anfora, dulzura amable — *Carne, celeste carne...*

Los versos griegos y latinos pueden calcarse en castellano como fueron calcados en otros idiomas; pero eso no es propiamente versificar según la métrica clásica; pues nos falta la noción de cantidad silábica y ésta era fundamentalísima entre los antiguos.

El exámetro varía entre diecisiete y trece sílabas. Sus modernos imitadores suelen darle un número fijo en cada composición, es decir que toman un exámetro y construyen toda la composición sobre ese tipo elegido Rubén Darío no se atuvo a este sistema en la *Salutación del optimista* siguiendo más de cerca la forma clásica, admite en el número de sus versos una gran variación. De este modo ellos carecen a la vez del ritmo castellano y del ritmo antiguo: del castellano, porque él supone identidad en la medida, del antiguo, porque no están basados en ninguna equivalencia de sílabas breves y largas A falta del ritmo de verso a verso, Rubén Darío pone en sus exámetros el que resulta de los pies polisilábicos de igual acentuación: ¡Inclitas / razas u / bérrimas / sangre de His / pania fe / cunda! (ritmo dactílico). En que habrán / de cantar / nuevos himnos (ritmo anapéstico). Gloriosa, / millones / de labios (ritmo anfibráquico). Más acomodadas al tipo moderno, de mayor fijeza en el número de sílabas, son la *Salutación al Aguila* e *In memoriam.*

En los exámetros de Rubén Darío, como en sus versos libres, la instabilidad en el ritmo produce una fluctuación de movimiento como de fuerza que tiende a organizarse o liberarse, pero frecuentemente choca nuestro oído acostumbrado a la cadencia clara y uniforme de las medidas iguales en el verso castellano.

III. Endecasílabos: De doce sílabas por contar una menos en la voz esdrújula interna: Caja de música de duelo y placer — *Pórtico*[20].

IV. Endecasílabos faltos de la acentuación debida: Rompeolas de las eternidades — *¡Torres de Dios! ¡Poetas!*

V. Entre decasílabos de hemistiquios: Sonaban alternativamente — *Antes de todo, gloria a tí, Leda.* Dices de amor y / dices después — De un amargor co / mo el de la mar — Al fino verso de / rítmicos pies — Ya nos lo dijo el / Eclesiastés — *Gaita galaica.*

VI. Anotación ideológica del verso, sin verso: *Heraldos.*

VII. Sinalefa rara: Y una guirnalda fresca y / blanca, color de aurora, — *Oda* a Mitre.

COMBINACIONES DE VERSOS[21]

I. Alejandrino y eneasílabo: *Responso, A Roosevelt, En elogio de Fr. Mamerto Esquiú.*

II. Alejandrino y endecasílabo: *Amo, amas, Momotombo.*

III. Alejandrino y eptasílabo: *El reino interior.*

---

20 No obstante en la misma composición se encuentran estos versos escandidos de otro modo: Y bajo el pórtico blanco de Paros — Rústicos Títiros cantan su canto — Joven homérida un día su tierra.

21 Es principio corriente que el verso español, particularmente el endecasílabo, se combina con su quebrado, pero no se explica esto, no se dice en qué consiste el quebrado de un verso Debe entenderse por tal un conjunto silábico formado con el mismo número y la misma acentuación necesaria que una parte del verso mayor. Así el eptasílabo es quebrado del endecasílabo acentuado en sexta; porque tiene el mismo número y la misma acentuación que las siete pri-

IV. Alejandrino endeca y eneasílabos: *Salutación a Leonardo, Carne, celeste carne... Oda* a Mitre.

V. Alejandrino, endeca y eptasílabos: *Helios, Marina, Melancolía.*

VI. Alejandrino, endeca, deca, epta y exasílabos: *Raza.*

VII. Alejandrino, enea y eptasílabos: *Mediodía.*

VIII. Alejandrino y decasílabo: *Momotombo.*

IX. Endecasílabo común con el solamente acentuado en cuarta: *Divagación, Yo soy aquél que ayer..., La Cartuja.*

X. Endecasílabo común, generalmente acentuado en cuarta, con el acentuado en cuarta y séptima: *Divagación, La Cartuja.*

---

meras sílabas del otro verso. Lo mismo ocurre con el pentasílabo respecto del endecasílabo acentuado en cuarta

La regla indicada no es única, sino que se refiere a la combinación de cadencia más fácilmente perceptible.

Los versos castellanos no sólo se combinan con sus quebrados. se combinan entre sí cualesquiera cuya acentuación necesaria, trasladada de unos a otros, no sería obstruccionista, es decir no recaería en la sílaba inmediatamente anterior a la que debe ir acentuada. Así el eptasílabo se combina con el endecasílabo acentuado en cuarta y octava; porque los acentos en cuarta, sexta y octava no se obstruyen. Lo mismo ocurre con el endecasílabo acentuado en sexta y el pentasílabo En cambio, de acuerdo con este principio, no son posibles las combinaciones del endecasílabo acentuado en sexta con el exa y el octosílabos, ni del endecasílabo acentuado en cuarta y octava, con el tetra, el exa, el octo y el decasílabo.

De conformidad con estos dos principios, pueden siempre combinarse entre sí los versos de acentuación par por un lado, y los de acentuación impar por otro lado, y no pueden combinarse los de una y otra acentuación sino cuando los de una tengan por lo menos tres sílabas de diferencia con los de la otra.

Estas indicaciones se refieren exclusivamente a versos enteros (no divisibles en hemistiquios ni en miembros o pies polisilábicos) En versos de hemistiquios o miembros desiguales estos deben considerarse como versos independientes para las combinaciones. Respecto de los compuestos de pies polisilábicos (trocaicos, yámbicos, dactílicos, anfibráquicos, anapésticos) la posibilidad de las combinaciones es ilimitada.

XI. Endecasílabo de acentuación obligada en cuarta, y libre en sexta, séptima u octava: *Libros extraños, Balada en honor de las musas de carne y hueso.*

XII. Endecasílabo y dodecasílabo (mediante cortes violentos del ritmo): *Canto de la sangre* [22].

XIII. Decasílabo y dodecasílabo: *Gaita galaica* [22].

XIV. Verso libre (generalmente a base de pies polisilábicos o sobre el tipo de algún verso conocido): *Salutación a Leonardo, ¡Oh miseria de toda lucha por lo infinito!, Augurios, ¡Aleluya!*

RIMA

I. Verso blanco: *Friso, Metempsícosis.*

II. Asonancia variable en cada estrofa: *Pensamiento de otoño, Por el influjo de la Primavera.*

III. Asonancia en alejandrinos: *Del campo* (En esta poesía hay un asonante falso: Oberón Puck).

IV. Asonancia difícil: *En la muerte de Rafael Núñez, Charitas.*

V. Consonancia difícil por la calidad de las palabras que la constituyen: Casos innumerables.

VI. Rima aguda empleada en sonetos cómo diferente de la llana: *Margarita, Ite, missa est.*

VII. Rima aguda empleada como idéntica a la llana: *Era un aire suave..., Coloquio de los centauros, Nocturno.*

---

22 En este caso lo que se combina realmente, más bien que el ritmo de los versos enteros, es el de sus miembros.

VIII. Rima esdrújula admitida en los sonetos: *Para una cubana, Venus.*

IX. Rima constituida por voces inacentuadas y transformadas en agudas: *Lay, Loor, Alma mía...*, *Nocturno, Lo fatal.*

X. Rima interna: La regia y pomposa rosa Pompadour — *Era un aire suave...*, Vino de la viña de su boca loca — ¡Oh los blancos dientes de la loca boca! — *El faisán.* Su risa es la sonrisa suave de Monna Lisa — *Ite, missa est.* De culto oculto y florestal — *Responso.* Las almas se abrevan del vino divino — *Canto de la sangre.* Y en viva rosa se posa — *Dezir.* Ví brotar de lo verde dos manzanas lozanas — *Palabras de la satiresa.*

XI. Rima en eco: *Eco y yo.*

ESTROFAS Y COMPOSICIONES METRICAS

I. Pareados: Alejandrinos: *Epitalamio bárbaro, Coloquio de los centauros, Epístola a la Sra. de Lugones:* y eneasílabos: *El cantor va por el mundo, Antonio Machado* (Los dos primeros versos de esta composición son octosílabos).

II. Tercetos monorrimos: Endecasílabos: *El faisán;* alejandrinos: *Canto de esperanza;* octosílabos: *A Goya;* eneasílabos: *Santa Elena de Montenegro.*

III. Estrofa francesa compuesta de dos partes, y cada una de éstas, de dos alejandrinos pareados y un eneasílabo agudo, los eneasílabos rimados entre sí: *Responso, En Elogio de Ilmo. Obispo de Córdoba Fr. Mamerto Esquiú.*

Igual a la descrita, sustituidos los eneasílabos con decasílabos: *Momotombo.*

IV. Irregularidades que rompen la forma adoptada como estrofa: En *Divagación* la última estrofa; en *Epitalamio bárbaro* tres versos de la misma rima entre pareados; en *Canto de la Sangre* la penúltima estrofa; en *Por el influjo de la Primavera* los versos finales de cada estrofa; *Un soneto a Cervantes, Melancolía, Letanía de Nuestro Señor Don Quijote,* varias estrofas; *Lo fatal,* última estrofa.

V. Sonetos alejandrinos: Los más; dodecasilábicos, con miembros de siete y cinco sílabas: *Walt Whitman, Salvador Díaz Mirón;* de trece sílabas: *Urna votiva;* de quince sílabas: *A Francia;* de diecisiete sílabas: *Venus;* octosílabos: *Para una cubana, Para la misma;* exasílabo: *Mía.*

VI. Sonetos con rima cruzada, aguda en los versos pares de los cuartetos, y en los tercetos dispuesta la aguda de modo que tome el verso final: *Margarita, Caupolicán.*

VII. Sonetos con rima alterada: *La dulzura del Angelus.*

VIII. Sonetos con versos desiguales: *Un soneto a Cervantes, Melancolía.*

IX. Mezcla de prosa y verso: *El país del sol.*

DOMINGO F. SARMIENTO

Faustino Valentín Sarmiento, conocido por Domingo Faustino Sarmiento, nació de familia muy pobre aunque de antiguo conocida, en San Juan el 15 de febrero de 1811, a los nueve meses de haber estallado en Buenos Aires la Revolución de Mayo. Su padre que fue peón y arriero, sirvió a los patriotas en el paso de los Andes, encargado de transportar los bagajes; asistió a la batalla de Chacabuco y tomó parte en varias revoluciones de San Juan. De su madre ha hecho Sarmiento en los *Recuerdos de Provincia* un retrato interesantísimo, en el que física y moralmente se descubre su propia fisonomía. Alta de cara huesosa y rasgos muy acentuados, la frente desigual y protuberante, de inquebrantable energía moral, severa y modesta, educada su alma con una elevación superior a toda idea, con igual firmeza nunca desmentida en las circunstancias difíciles y en las fáciles: así fue la madre, y así, modestia aparte, iba a ser el hijo. La pobreza le fue maestra de virtudes oscuras y por eso más nobles; vivió de su trabajo; con él mantuvo muchas veces sola a su familia mientras le faltaba la ayuda de su marido; teñía telas, tejía anascote para hábitos religiosos, hacía pañuelos, corbatas y ponchos con lana de vicuña, «añasjados» para albas, randas, miriñaques, mallas y otras labores de hilo. Jamás quiso pedir a sus parientes ricos el más ínfimo socorro; ocultó las miserias de su vida, no por vergüenza del trabajo, sino por respeto de sí misma y

de los suyos, por un sano orgullo de familia. Su inteligencia aunque poco cultivada era clara; supo escribir cuando joven pero lo olvidó más tarde; en las clases de gramática que daba a sus hermanas Sarmiento, ella de sólo oir mientras escarmenaba su vellón de lana por la noche, resolvía todas las dificultades que dejaban paradas a sus hijas.

«Dios ha entrado en todos los actos de aquella vida trabajada», —escribe Sarmiento. «En mil conjeturas difíciles he visto esta fe profunda en la Providencia no desmentirse un solo momento, alejar la desesperación, atenuar las angustias y dar a los sufrimientos y a la miseria, el carácter augusto de una virtud santa, practicada con la resignación del mártir que no protesta, que no se queja, esperando siempre, sintiéndose sostenida, apoyada, aprobada No conozco alma más religiosa y sin embargo no vi entre las mujeres cristianas otra más desprendida de las prácticas del culto».

La madre de Sarmiento, — el rasgo es interesante — rezaba en común con sus hijas el rosario o dejaba de hacerlo, sin especiales motivos, según sintiera su ánimo. Esta firmeza de carácter que admite las resoluciones sin causa, los movimientos oscuros de la voluntad, pasa de la madre al hijo, y marca muchos actos de su vida con un sello de gallardía original y extraña.

La época de su formación tiene una gran influencia en Sarmiento. Su padre, patriota, ambiciona para él un porvenir de grandezas en el destino que la nueva democracia abre por igual a todos. En 1816 se estableció en San Juan la Escuela de la Patria. En ella Sarmiento es distinguido entre todos los alumnos con el título reservado al mejor, de Primer Ciudadano. Sus aptitudes naturales, una tranquila confianza en ellas que siempre tuvo y mostró hasta con insolencia

y la lectura continua de cuanto libro estaba a su alcance, colocaron a Sarmiento en una situación privilegiada. En 1823 es designado, por sus merecimientos, para seguir su educación a cargo del Estado; pero las protestas y reclamaciones de personas pudientes hacen que la elección se decida por sorteo; y así después de reconocida su superioridad, no figura entre los favorecidos y ve por eso llorar silenciosamente a su madre y a su padre tener la cabeza sepultada entre las manos. Las esperanzas puestas en él fuerzan su natural orgullo a un destino glorioso. «En el seno de la pobreza, criéme hidalgo —dice— y mis manos no hicieron otra fuerza que la que requerían mis juegos y pasatiempos». Desde entonces se entrega en todas las horas libres del día y de la noche a la lectura de cuantas obras caen en sus manos; le interesan especialmente la *Biblia*, una *Vida de Cicerón* y una *Vida de Franklin*. Esta despierta sus mayores ambiciones: quiere ser doctor ad-honorem como Franklin y tener como él un lugar importante en las letras y la política de América. Pobre y humilde como Franklin, se siente su igual en el vigor y la tenacidad del esfuerzo necesario para ser lo que aspira. Un presbítero de quien habla con veneración, José de Oro, le sirve durante dos años de maestro. Entretanto es dependiente en una tienda. En 1829 teniendo su casa por cárcel a consecuencia de una intentona revolucionaria, aprende el francés en menos de seis semanas; en 1833 empleado de comercio en Valparaíso, se levanta a las dos de la mañana para estudiar el inglés y paga la mitad de su sueldo por las lecciones que recibe; poco más adelante, mayordomo de mineros en Copiapó, continúa el aprendizaje de esas lenguas, traduciendo novelas y otros libros; en 1837 aprende el italiano; en 1852

se familiariza con el portugués. Gracias a la biblioteca de un amigo, Manuel Quiroga Rosas, puede dedicarse a leer durante dos años desde 1838, los más reputados libros modernos sobre filosofía, política y literatura. De esta manera tras veinte años de lecturas desordenadas pero constantes se considera preparado por la ciencia ajena para la busca del pensamiento propio y a esa empresa, que fue toda su vida y que él mismo caracterizó llamándola traducción del espíritu europeo al espíritu americano.

Cuenta Sarmiento que a los dieciséis años salió de la cárcel con opiniones políticas formadas:

«Era yo tendero de profesión en 1847[1] y no sé si Cicerón, Franklin o Temístocles, según el libro que leía en el momento de la catástrofe, cuando me intimaron por la tercera vez cerrar mi tienda e ir a montar guardia en el carácter de alférez de milicias, a cuyo rango había sido elevado no hacía mucho tiempo. Contrariábame aquella guardia, y al dar parte al gobierno de haberme recibido del principal sin novedad, añadí un reclamo en el que me quejaba de aquel servicio, diciendo: «con que se nos oprime sin necesidad». Fui relevado de la guardia y llamado a presencia del coronel del ejército de Chile, don Manuel Quiroga, gobernador de San Juan que a la sazón tomaba el solcito, sentado en el patio de la casa de gobierno. Esta circunstancia y mi extremada juventud autorizaban naturalmente el que al hablarme, conservase el gobernador su asiento y su sombrero. Pero era la primera vez que yo iba a presentarme ante una autoridad, joven, ignorante de la vida y altivo por educación, y acaso por mi contacto diario con César, Cicerón y mis personajes favoritos, y como no respondiese el gobernador a mi respetuoso saludo, antes de contestar yo a su pregunta: ¿es esta su firma, señor?, levanté precipitadamente mi sombrero, calémelo con intención, y contesté resueltamente: sí señor. La escena muda que pasó en seguida habría dejado perplejo al espectador, dudando quién era el jefe o el subalterno, quién a quién desafiaba con sus mira-

1 Debe decir 1827.

das, los ojos clavados el uno en el otro, el gobernador empeñado en hacérmelos bajar a mí por los rayos de cólera que partían de los suyos, yo con los míos fijos sin pestañear, para hacerle comprender que su rabia venía a estrellarse contra un alma parapetada contra toda intimación *(sic)*. Lo vencí, y enajenado de cólera, llamó un edecán y me envió a la cárcel».

El despotismo local lo había arrancado a sus libros, a su trabajo, a su familia: así pasó de la vida privada a la vida pública. El heroísmo que en su imaginación alimentaba la historia antigua, encontraba en la realidad circunstante ocasiones dignas de sus proezas. El ultraje recibido se convertía en lección provechosa: «no era en Roma ni en Grecia donde había de buscar yo la libertad y la patria, sino allí, en San Juan, en el grande horizonte que abrían los acontecimientos...»

Desde aquel instante Sarmiento entra en acción. En 1829 sublevado contra Facundo Quiroga en una revolución victoriosa al principio, después vencida por el fraile Aldao, cae prisionero y en peligro de ser fusilado salva la vida gracias al comandante enemigo José Santos Ramírez. Era la época más turbulenta y anárquica de la República Argentina; toda ella ardía en revoluciones. Sarmiento llega a ser por entonces con los unitarios en San Juan, capitán de coraceros y de las milicias locales. Poco más tarde emigra a Chile: se hace maestro de escuela, empleado de almacén, mayordomo de minas; pero enferma gravemente de la cabeza y vuelve a su provincia (1836); allí enseña dibujo y trabaja como procurador. Ciertas operaciones aritméticas que el gobierno de la provincia no tenía a quien encomendar y que Sarmiento resuelve, lo ponen en buenas relaciones con aquél. Funda con algu-

nos amigos una sociedad literaria e inaugura una escuela de ésta; compone sus *Bases para la unión de la juventud americana* (1837) y por fin en 1839 se inicia en una labor nueva en su vida pero fatal en ella por su espíritu batallador: se hace periodista; publica en la imprenta oficial, única de la localidad, su periódico, de corta existencia, «El Zonda». El gobernador que no quiere ver tratados en él las cuestiones políticas, encuentra mal ciertos artículos sobre costumbres locales, y por despecho o para que el periódico cese, dispone que se pague cierta suma por publicarse «El Zonda» en la imprenta oficial: Sarmiento no conforme con ello, manda imprimir el número sexto y se niega al pago; preso y encarcelado tiene al fin que ceder. Once años habían transcurrido en 1850, cuando interrumpía en sus *Recuerdos de Provincia* la narración de este suceso para apostrofar con su habitual vehemencia al funcionario que le impuso aquel pago:

«¡Don Timoteo Maradona, hoy presbítero! usted que se confesaba cada ocho días y que hoy perdona a los otros sus pecados, interrogue su conciencia y si no le dice que ha robado arrancando por la violencia veintiséis pesos, que debe usted a todas horas, si no pesan éstos sobre su conciencia, le diré yo que usted, señor presbítero, es un corrompido malvado».

De nuevo encarcelado más tarde por razones igualmente políticas, oye la gritería de las tropas indisciplinadas que frente al Cabildo, donde está preso, piden les sea entregado para degollarle. Sarmiento es sacado de su calabozo; se le manda que baje al patio en que lo esperan sus asesinos y se le castiga a sablazos para que obedezca. No obedece; no baja y así logra salvarse. «Quería morir —escribe— como había vivido, como he jurado vivir, sin que mi voluntad consienta

jamás en la violencia.» Conjurado por la intervención del gobernador el peligro de muerte, Sarmiento es afeitado en son de burla por la misma canalla que momento antes pedía su cabeza. Al día siguiente, saliendo desterrado para Chile (1840), escribe en un escudo de la República «on ne tue point les idées», el mismo pensamiento que repetirá después tantas veces en buena frase criolla: «las ideas no se degüellan».

Sarmiento permaneció en Chile desde noviembre de 1840 hasta octubre de 1845. En setiembre de 1841 intentó inútilmente unirse a uno de los grupos unitarios sublevados contra Rosas; no bien había pisado el suelo patrio supo la derrota de aquéllos y tuvo que volverse. Su destierro le fue provechoso: gracias a él salió del círculo estrecho de las pequeñas cuestiones provinciales. Bien acogido por los hombres más eminentes del país y por los emigrados argentinos, pronto se puso en primera línea entre los periodistas y ocupó ventajosos puestos públicos.

De aquella época data la serie ininterrumpida de sus polémicas. Fue la primera de resonancia, con don Andrés Bello. Bello era por su temperamento, por su educación, por su cultura, opuesto en todo a Sarmiento; hombre de estudio y de reposo tenía sobre éste la superioridad de su vastísima ilustración y de su buen sentido. Sarmiento en lucha contra la barbarie gauchesca, proclamaba la europeización o más exactamente por aquellos años, el afrancesamiento revolucionario de lo americano en costumbres y en ideas y encontraba en Bello el tipo formado por el tradicionalismo europeo, poco amigo de novedades, sosegado, satisfecho con la situación que los acontecimientos habían elaborado insensiblemente a su rededor. Bello era el hombre de la disciplina social; Sarmiento el

de la innovación, el de la protesta. Las relaciones entre ambos fueron amistosas al principio: para Sarmiento, saber que Bello no encontraba malo su primer artículo en la prensa, había sido un verdadero triunfo. Elogió mucho en 1841 el pobre canto elegíaco de Bello sobre *El Incendio de la Compañía* y se preguntó en esa ocasión, ¿por qué no había poetas chilenos? si acaso sería porque el clima benigno sofoca la imaginación, o porque entre los chilenos faltaba instrucción suficiente? Estas consideraciones hirieron el amor patrio de la juventud chilena, que inmediatamente bajo la dirección de Bello se consagró a la poesía. Un año más tarde Sarmiento, olvidándose de todo esto, iba a imputar a las enseñanzas de Bello la pobreza de la inspiración poética, el *agarrotamiento* de la imaginación de los chilenos. Su ataque era a todas luces injusto y lo hacían inicuo algunas acusaciones más o menos veladas contra la lealtad patriótica de Bello; pero eliminadas sus exageraciones, eran exactas las ideas que sostenía Sarmiento; eran, y él mismo después lo confesó, las ideas que al iniciarse el romanticismo proclamó en España Mariano José de Larra.

Entre sus muchas polémicas de entonces deben señalarse la que mantuvo con Domingo Santiago Godoy, porque Sarmiento la acabó acusando criminalmente a su contrincante, y la de Juan N. Espejo, porque dio lugar a una pelea a brazo partido.

En Chile trabó Sarmiento amistad con nuestro compatriota Juan Carlos Gómez. Ambos con igual apasionamiento combatían en la prensa chilena la nefanda tiranía de Rosas y eran partidarios de la anexión nacional del Uruguay y la Argentina.

Durante este período de su vida compuso Sarmiento una *Memoria sobre ortografía americana* (1843) para

la Facultad de Filosofía y Letras de la que fue miembro, un *Método de lectura gradual* (traducción), las *Apuntaciones sobre un nuevo plan de gramática* (1844), los *Apuntes biográficos sobre el fraile Aldao* y *Facundo*, universalmente considerado como su mejor producción. Estas dos últimas obras salieron a luz en los folletines de «El Heraldo Argentino».

De Chile vino Sarmiento a Montevideo de paso para Europa. Aquí permaneció dos meses con los argentinos que el despotismo sanguinario de Rosas había hecho emigrar. Recorrió en seguida diferentes puntos de Francia, España, Africa, Italia, Suiza, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba y Perú. Trató en estos viajes al general San Martín, a Ferdinand de Lesseps el gran promotor de la idea que había de ser el canal de Suez, a Pío X, al barón de Humbolt, a Horace Mann el célebre educacionista. En París fue nombrado miembro extranjero del Instituto Histórico; en España sostuvo alguna polémica sobre cuestiones de lenguaje y combatió por la prensa la campaña que preparaba allí contra el Perú para adueñarse del poder, el general Juan José Flores cantado por Olmedo. De estos viajes nació su entusiasmo por la civilización industrial y eminentemente práctica de los Estados Unidos, donde estudió especialmente el régimen escolar y los adelantos de la instrucción pública.

En 1848 estaba en Chile de regreso. El año siguiente contrajo allí matrimonio con doña Benita Martínez Pastoriza, sanjuanina como él, que había sido casada en primeras nupcias con Domingo Castro y Calvo y tenía de éste un hijo llamado como su padre y como Sarmiento, Domingo. Sarmiento había conocido a esta señora en sus mocedades, cuando aún vivía su marido. Al encontrarse lejos del suelo natal, ella rica y bien

acomodada en la sociedad chilena, él célebre, concertaron su matrimonio, que tal vez no fue sino de conveniencias mal entendidas y fundadas. No hubo entre ellos ninguna armonía, ni la conformidad necesaria para la simple convivencia. Por el año 1863, después de muchos anteriores de indiferencia y disgusto, se separaron definitivamente. El hijo de ella, Domingo Fidel, conocido por *Dominguito,* había adoptado el apellido de su padrastro y era una de las más grandes satisfacciones y esperanzas de Sarmiento, quien siempre lo trató como a verdadero hijo y escribió su biografía, titulada *Dominguito,* cuando murió de un balazo, siendo capitán, en Curupaytí, durante la guerra del Paraguay (1866). No tuvo Sarmiento descendencia legítima; había tenido antes de su matrimonio una hija, la que casada con Julio Belin, le dio los nietos que acompañaron su vejez.

De nuevo radicado en Chile y asociado a su futuro yerno estableció Sarmiento una imprenta.

Publicó por entonces entre muchas otras de menor importancia, sus obras siguientes: *Viajes por Europa, Asia y América. De la educación popular* (1849), *Argirópolis, o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata* y *Recuerdos de Provincia* (1850).

En 1851 se produjo el levantamiento de Justo José de Urquiza, gobernador de Entre Ríos, contra Rosas. Sarmiento pasó por Montevideo a Gualeguaychú para tomar parte en la guerra e incorporado a las fuerzas como teniente coronel, fue encargado de redactar el *Boletín* del ejército. Tuvo, — no podía dejar de tenerlas, — algunas diferencias con Urquiza. Cuando éste entró en Buenos Aires, vencedor de Monte Caseros (febrero 3 de 1852), y en el gobierno siguió sin gran-

des modificaciones la política de Rosas, su enemigo de ayer, Sarmiento se alejó a Río de Janeiro y después a Chile. Allí, resentido con don Juan Bautista Alberdi, que era partidario de Urquiza, escribió contra éste la *Campaña del Ejército Grande Aliado de Sud América* y por sarcasmo se la dedicó a aquél. Durante mucho tiempo estuvieron Sarmiento y Alberdi trabados en una contínua y agria polémica sobre todos los asuntos posibles.

En 1855 pasó de Chile a San Juan, donde el gobernador le hizo intimar que abandonase la provincia en el término de veinticuatro horas. Esta orden fue sin embargo levantada y Sarmiento quedó allí breve tiempo.

Electo dos veces diputado, una por los porteños sublevados contra Urquiza y otra por los tucumanos, renunció ese cargo por no compartir con sus electores el propósito de separar a la provincia de Buenos Aires del resto de la República. Más adelante diría con frase típica de su carácter, refiriéndose a esta cuestión, que era «porteño en las provincias y provinciano en Buenos Aires». Sometido en esta ciudad poco a poco, en lucha diaria contra Urquiza, a la influencia del porteñismo, acabó por plegarse al partido bonaerense y sostuvo en la prensa ardientes debates, que para sus contendores Nicolás A. Calvo y Francisco Bilbao, concluyeron con una acusación criminal instaurada por Sarmiento. Se le eligió senador en la provincia de Buenos Aires (1857) y durante cinco años formó activamente parte de la legislatura. Después de la derrota de los porteños mandados por Bartolomé Mitre en Cepeda (octubre 23 de 1859) figuró en la Convención provincial que debía fijar las reformas constitucionales necesarias para que Buenos Aires se reincorporase a la Confederación.

Fue Ministro de Gobierno y de Relaciones Exteriores (1860) bajo la presidencia de Mitre en Buenos Aires, que siguió todavía separada de las otras provincias. La situación creada en San Juan por sucesivos movimientos revolucionarios, obligaron a Sarmiento, partidario de una revolución vencida por el gobierno federal, a renunciar su ministerio para combatir con entera libertad a los confederados.

La batalla de Pavón (setiembre 17 de 1861) ganada por Mitre sobre Urquiza, dio a los porteños el dominio de toda la República. Sarmiento fue entonces (febrero de 1862) elegido Gobernador por sus coprovincianos los sanjuaninos. Mejoró durante su gobierno cuanto pudo tanto en la administración política como en la situación material. Uno de sus primeros actos de gobernante fue la reaparición de su antiguo periódico «El Zonda». Pronto absorbieron sus reformas todos los recursos del erario. Sarmiento poseído por un furor de progreso y dueño del poder más fuerte, concentró en sí todas las facultades y llegó hasta imponerse a la misma legislatura y dirigirla.

No era posible que extralimitándose así con los demás poderes regulares, se contuviese ante el dominio de hecho que ejercía el caudillaje. De mala gana y por recomendación del gobierno federal tuvo al principio algunas atenciones con el caudillo de la región Angel Vicente Peñaloza, más conocido por sus fechorías y su sobrenombre *El Chacho.*

«Era — dice Sarmiento — de ojos azules y pelo rubio cuando joven, apacible de fisonomía, cuanto era moroso de carácter. A pocos ha hecho morir por orden o venganza suya, aunque millares han perecido en los desórdenes que fomentó. No era codicioso y su mujer mostraba más inteligencia y carácter que él. Conservóse bárbaro toda su vida sin que el roce de la

vida pública hiciese mella en aquella naturaleza cerril y en aquella alma obtusa. Su lenguaje era rudo, más de lo que se ha alterado el idioma en aquellos campesinos con dos siglos de ignorancia, diseminados en los llanos, donde él vivía; pero en su rudeza ponía exageración y estudio, aspirando a dar a sus frases, a fuerza de ser grotescas, la fama ridícula que las hacía recordar mostrándose así cándido y al igual del último de sus «muchachos». Habitó siempre una ranchería en Guaja, aunque en los últimos tiempos construyó una pieza de material para los «decentes» según la denominación que él daba a las personas de ciertas apariencias que lo buscaban. Hacía lo mismo con sus modales y vestidos: sentado en posturas que el gaucho afecta, con el pie de una pierna puesto sobre el muslo de la otra, vestido de chiripá y poncho, de ordinario en mangas de camisa y un pañuelo amarrado a la cabeza. En San Juan se presentaba en las carreras después de alguna incursión feliz; si con pantalones colorados y galón de oro, arremangados para dejar ver calcetas caídas, que de limpias no pecaban, con zapatillas a veces de color. Todos estos eran medios de burlarse taimadamente de las formas de los pueblos civilizados. Aun en Chile en la casa que lo hospedaba fue al fin preciso doblarle la servilleta, a fin de salvar el mantel que chorreaba al llevar la cuchara a la boca En los últimos años de su vida consumía grandes cantidades de aguardiente y cuando no había correrías pasaba la vida indolente del llanista, sentado en un banco fumando, tomando mate o bebiendo».

A Sarmiento que había combatido siempre con la mayor tenacidad el caciquismo bárbaro del gauchaje sin cultura, se le hacía imposible la situación del Chacho. Este mismo preparó con una sublevación su término. No debió sorprender a Sarmiento ni disgustarle en el fondo la actitud rebelde del caudillo: era al fin una ocasión propicia para destruir materialmente el poder que tantas veces había atacado de palabra en la prensa y en sus libros. San Juan y Buenos Aires no tenían entonces facilidad de comunicaciones; corrían muchos días entre el ir y el venir de las noticias. Sarmiento aprovecha esta circunstancia: declara en estado

de sitio a la provincia, hace atacar a las fuerzas enemigas: el Chacho vencido es degollado y su cabeza expuesta para escarmiento en una pica (1863). En Buenos Aires el Gobierno Federal niega a Sarmiento el derecho de declarar a la provincia en estado de sitio y desaprueba la muerte del Chacho; pero ya las cosas están hechas: Sarmiento ha realizado lo que quería, ha dado un buen golpe de muerte al caciquismo; puede discutir tranquilo: contesta al doctor Rawson, Ministro del Interior, defendiendo, por absolutamente necesaria, su declaración de estado de sitio y aplaude sin reserva, con pública satisfacción, la muerte del Chacho. Cuando el Gobierno Nacional inspirado por el doctor Rawson publique *El estado de sitio según la Constitución Argentina,* Sarmiento contestará con un folleto irónico, equivalente para él al anterior: *El estado de sitio según el doctor Rawson.*

En 1864, violentamente atacado por todos, renunció Sarmiento la Gobernación de San Juan y se alejó de la política argentina. Fue como enviado diplomático a Chile, Perú y los Estados Unidos. En Chile, al presentar sus credenciales, pronunció un curioso discurso contra España, que en aquellos momentos con nuevos propósitos de política colonizadora, se apoderaba de unas islas peruanas. Residió en los Estados Unidos durante tres años (1865-1868) ocupado en estudiar la instrucción pública del país y en escribir varias obras: entre ellas, *Las escuelas: base de la prosperidad de la República de los Estados Unidos,* la *Vida de Horacio Mann* (traducción) y la *Vida de Abraham Lincoln.* Por ese tiempo la viuda de Horacio Mann tradujo en inglés el *Facundo* y partes de *Recuerdos de Provincia.* La Sociedad Histórica de Rhode Island nombró a Sarmiento miembro honorario y la

Universidad de Michigan le confirió el título de doctor en leyes.

A principios de 1868 un oficial argentino, el después general Lucio Mansilla, proclamó desde los esteros paraguayos, la candidatura de Sarmiento a la presidencia de la República. Sarmiento no pertenecía a ninguno de los partidos que estaban en lucha. Puede afirmarse que jamás estuvo afiliado a ninguna fracción política y que sólo por causas ocasionales figuró momentáneamente en alguna. Esta condición es la que le permitirá decir cuando se le impute algún cambio, que «Sarmiento no ha sido fiel a nadie, porque nunca ha servido a nadie». Ni los mitristas ni los alsinistas lo contaban entre los suyos y quizá esto mismo sirvió para que en la lucha, su candidatura menos resistida que las otras al principio, acabase al fin por ser la más popular. En agosto de ese año el Congreso Nacional lo elevó a la presidencia. Estaba él entonces de viaje en París con licencia de su cargo diplomático en los Estados Unidos y supo la elección a su regreso a Nueva York. Lanzada su candidatura, los contrarios a ella habían agitado para combatirla, la ya olvidada y vieja cuestión del Chacho, y Sarmiento en contestación a sus ataques, había escrito la biografía de *El Chacho, último caudillo de las montoneras de los Llanos.*

La acción presidencial de Sarmiento fue duramente combatida por Mitre y sus partidarios y tuvo que empeñarse contra dificultades de todo orden; pero ni la guerra del Paraguay (1865-1869) ni las graves desinteligencias con Chile respecto de los límites internacionales, ni una epidemia de fiebre amarilla que hizo morir más de 13.500 personas en Buenos Aires, ni las revoluciones de San Juan y Entre Ríos, bastaron para esterilizar sus gestiones de gobernante progresista.

Buscó el apoyo de Urquiza para oponer sus prestigios en las provincias circunvecinas a los ataques sistemáticos de los porteños mitristas y llegó hasta visitarlo personal y solemnemente en Entre Ríos cuando supo que podía contar con él. Su cooperación fue sin embargo poco duradera: en 1870 Urquiza moría asesinado. Un yerno suyo y probablemente el instigador de sus asesinos, Ricardo López Jordán, se alzó en seguida en armas contra Sarmiento. Este quiso para sofocar la rebelión, poner a precio la cabeza del caudillo pero no lo consintió el Congreso. El mismo López Jordán a lo que parece, pues su intervención no pudo comprobarse, usó poco después contra Sarmiento de un medio análogo al que éste propuso contra él entonces: dos italianos pagados por persona desconocida, atentaron contra Sarmiento en las calles de Buenos Aires descerrajándole un tiro.

Son de notar en la actuación de Sarmiento durante su presidencia dos rasgos característicos: el uso frecuente del veto contra las leyes sancionadas por el Cuerpo Legislativo y su participación en las contiendas periodísticas. Esta fue por las instancias de sus ministros, menos seguida y más serena de lo que Sarmiento hubiera querido. Nunca pudo resignarse a no contestar los cargos que se le hacían; transigió a pesar suyo en lo demás, pero no en esto.

Sarmiento dominado por el carácter práctico de la sociedad norteamericana, procuró que su gobierno fuese de adelantos materiales y morales: hizo celebrar en Córdoba, la primera exposición nacional y extender las líneas de los ferrocarriles; creó la Escuela Militar, el Observatorio Astronómico de Córdoba, dos escuelas para el profesorado, el Banco Nacional, las bibliotecas populares y otras varias instituciones.

Muerto el tirano López, terminó la guerra del Paraguay; y a pesar de estar Sarmiento en la presidencia argentina y de su soñada reconstrucción del Virreinato del Río de la Plata, planeada en *Argirópolis* y recomendada en una proposición dirigida al presidente Mitre desde Estados Unidos, para cuando concluyese la guerra, el Paraguay y el Uruguay siguieron siendo tan libres y tan poco argentinos como lo eran antes y como lo son ahora.

Sarmiento en la gobernación de San Juan y en la presidencia de la República, sostuvo siempre la necesidad de un poder público fuerte, capaz de imponerse en el desempeño de sus funciones con toda libertad y energía. En San Juan su fracaso fue completo; en la presidencia sólo pudo realizar a medias su programa. Los partidarios de Mitre, que lo había precedido en el gobierno y que había empleado precisamente la política de componendas y transacciones condenada por Sarmiento, fueron el mayor obstáculo de su acción gubernativa y del progreso nacional. Terminó su presidencia el 12 de octubre de 1874. Le sucedió en ella su Ministro de Instrucción Pública, el doctor Nicolás Avellaneda.

Sarmiento fue inmediatamente elegido Senador por San Juan y nombrado Director General de Escuelas en la Provincia de Buenos Aires. En el Senado combatió valientemente contra la costumbre y las ideas recibidas de blando humanitarismo y contra sus colegas, el proyecto de amnistía propuesto para los revolucionarios de su gobierno, y fue el más tenaz y decidido contrario a la guerra con Chile en la cuestión de sus límites con la Argentina. El nuevo gobierno, atendiendo vivísimos deseos suyos, lo ascendió en el ejército al grado de general. Las relaciones entre el antiguo y el

nuevo presidente no fueron siempre amistosas. Avellaneda concedió alguna participación en su gobierno a los opositores de Sarmiento, quien se disgustó profundamente. Sin embargo al plantearse la cuestión presidencial fue llamado a ocupar el Ministerio del Interior. Sarmiento ambicionó, después de la primera, durante toda su vida, una segunda presidencia y creyó contar con la autoridad de Avellaneda para hacer que triunfase por segunda vez su propia candidatura. Pronto conoció su error, o más bien supuso que Avellaneda lo traicionaba, y nuevamente disgustado abandonó su cartera de gobierno para entregarse con la desesperación de su derrota a una campaña antigubernista. Este desengaño le costó una enfermedad.

Triunfó en la lucha presidencial la candidatura del general Julio A. Roca. Federalizada la ciudad de Buenos Aires, Sarmiento pasó de la Dirección General de Escuelas que desempeñaba en la Provincia, a la Superintendencia Nacional de Educación, como Presidente de su Consejo. En éste se puso en pugna con los vocales y acabó por crearse una situación que hacía imposible su cometido. Resuelto a concluir con ella pidió al Congreso sin contemplaciones, que suprimiera por innecesaria, la retribución de los consejales. Por entonces publicó su obra *Conflicto y Armonía de las Razas en América* (1881), sostuvo las más ardorosas polémicas y contestó al folleto de Avellaneda *La Escuela sin Religión*, con otro titulado *La Escuela sin la religión de mi mujer*. Comisionado de acuerdo con un plan suyo para obtener que Chile costease con la Argentina una publicación en castellano de libros para la ilustración del pueblo, logró de paso por Montevideo, que el general Máximo Santos se adhiriera a su proyecto. Por ley de 1884 se destinaron a iniciativa

del Poder Ejecutivo argentino veinte mil pesos para publicar las obras de Sarmiento, que hoy forman cincuenta grandes volúmenes en cuarto. Estas deferencias del general Roca no eran tal vez más que un medio para conquistarse las simpatías de Sarmiento o apaciguarlo. Cuando éste entabló su campaña contra la candidatura oficialista de Juárez Celman, el general Roca prohibió a los militares que discutieran en la prensa la política del Gobierno; pero todo fue inútil, porque Sarmiento con su inalterable entereza de carácter y una osadía a toda prueba, contestó a la resolución del presidente, que la disciplina militar no obligaba a los que eran como él generales y estaban fuera de servicio.

El favor popular que jamás había acompañado a Sarmiento en su patria, empezó a entregársele entonces. Era ya demasiado tarde: en junio de 1887 tuvo que retirarse por enfermedad, en busca de clima más propicio, a la Asunción. Pasó el verano siguiente en Buenos Aires y de nuevo volvió a la capital paraguaya. Todavía continuó trabajando para la prensa. Un artículo sobre Solano López le ocasionó un incidente con un Ministro de Estado pariente del tirano; Sarmiento con más de setenta y seis años estuvo a punto de tener un duelo. Este asunto le costó el ministerio a su contrario y le valió a Sarmiento una quinta que le regalaron sus admiradores. Al salir para la Asunción aún pensaba Sarmiento en su segunda presidencia; a sus amigos que al despedirse formulaban votos por su restablecimiento, contestó con socarronería que lo hicieran presidente si querían verlo sano. Murió el 11 de setiembre de 1888. Como Renan había protestado anticipadamente contra lo que en su conducta y por la ofuscación de sus últimos instantes o de la edad, desdi-

jera en materia religiosa, de la actitud de sus mejores años. «Que no haya sacerdote junto a mi lecho de muerte —había dicho. No quiero que una debilidad pueda comprometer la integridad de mi vida».

La vida de Sarmiento es sin disputa posible su mejor obra: asoció en ella a su grandeza de alma las más nobles ideas, los más generosos designios de la humanidad y fue de este modo el genuino y puro representante, en su tiempo, del espíritu democrático en lucha, no ya con los antiguos principios de realía y absolutismo gubernativos, sino contra la barbarie inculta del caciquismo y de las masas populares. En él la integridad moral tiene para nosotros un atractivo candoroso de aniñamiento que agrega al respeto que impone, una especie de ternura cariñosa. Sarmiento no fue sólo el hombre recto, inquebrantable, que desafió con intrepidez al despotismo; fue también el hombre bueno, dulce, inclinado sin complacencias culpables al amor del pueblo y de los niños; fue más aún, fue a veces el hombre aniñado, de caprichos y resoluciones bruscas, inmotivadas. Los porteños lo llamaban *el loco Sarmiento,* y es verdad que tuvo mucho de alocado en sus genialidades intempestivas, en la despreocupada naturalidad de sus rarezas, en su franqueza hiriente. ¿Quién más que él hubiese escrito sobre la escuela sin la religión de su mujer? ¿quién más que él hubiera confesado, cuando no parecían fáciles, sus ambiciones de pequeño Franklin? ¿quién más que él ha arremetido jamás contra todos y contra todo, sin quijotismos, con la impavidez heroica de las resoluciones incontrastables?

Sarmiento es por temperamento y por educación, irregular; hay en él una falta sensible de equilibrio; tiene momentos, ocurrencias desconcertantes.

«¡Pobre mi madre!» —exclama en los *Recuerdos de Provincia* y cuenta esta curiosa anécdota:

«En Nápoles, la noche que descendí del Vesubio, la fiebre de las emociones del día me daba pesadillas horribles en lugar del sueño que mis agitados miembros reclamaban. Las llamaradas del volcán, la oscuridad del abismo que no debe ser oscuro, se mezclaban que sé yo a qué absurdos de la imaginación aterrada y al despertar de entre aquellos sueños que querían despedazarme, una idea sola quedaba tenaz; persistente como un hecho real: ¡mi madre había muerto! Escribí esa noche a mi familia, compré quince días después una misa de *requiem* en Roma, para que la cantasen en su honor las pensionistas de Santa Rosa, mis discípulas; e hice el voto y perseveré en él mientras estuve bajo la influencia de aquellas tristes ideas, de presentarme en mi patria un día y decirles a Benavídes, a Rosas, a todos mis verdugos· vosotros también habéis tenido madre; vengo a honrar la memoria de la mía; haced pues, un paréntesis a las brutalidades de vuestra política, no manchéis un acto de piedad filial; dejadme decir a todos· quién era esta pobre mujer que ya no existe! ¡Y vive Dios que lo hubiera cumplido, como he cumplido tantos otros buenos propósitos y he de cumplir aún muchos más que me tengo hechos!

«Por fortuna, téngola aquí a mi lado y ella me instruye de cosas de otros tiempos, ignoradas por mí, olvidadas de todos».

En Santiago el 26 de mayo de 1848 recuerda que han transcurrido diecinueve años desde el día en que José Santos Ramírez evitó que fuese fusilado después de la derrota del Pilar, y sin tener para nada en cuenta la situación de éste al lado de Rosas, le escribe una carta agradeciendo el beneficio recibido y ofreciéndole su ayuda para cuando el despotismo de Rosas cayese «por el ridículo, por el oprobio, por la humillación, por la esterilidad de los resultados obtenidos en veinte años de desastres, de persecuciones y de crímenes». Semejante carta a ser interceptada hubiera bastado para hacer que Ramírez pasara muy malos ratos. Este al recibirla se apresuró a elevarla a manos

de Rosas con otra en la que prometiendo hacer lo mismo con cuantas le dirigiera Sarmiento, llamaba a su agradecido corresponsal, «loco, fanático, salvaje y judío unitario».

Son infinitas las anécdotas de esta especie; en la vida de Sarmiento los actos semejantes no fueron excepción sino regla. Sin embargo no debe atribuírseles mucha importancia; porque en él estas sus anomalías no obstaron jamás a las mayores cosas. Con ellas realizó el plan que se propuso de niño: como Franklin fue doctor ad honorem y ocupó un puesto de los más eminentes en la política y en las letras americanas. No hay en la historia un solo personaje a cuyo lado Sarmiento desmerezca. Trabajando por ellas hizo suyas las glorias de su patria.

Toda su vida está encaminada a destruir el caudillaje y a propagar la cultura; desde su juventud hasta sus últimos instantes, en el seno de la familia, en la prensa, en los puestos públicos, en el destierro, constantemente, fue educacionista y enemigo infatigable del caciquismo. Puede creerse que aprendió con los que no podían enseñarle y enseñó lo que él mismo no sabía. Un veterano analfabeto de las campañas napoleónicas y un diccionario le bastan para estudiar el francés; en Chile, contra los profesionales de la enseñanza, inaugura instintivamente excelentes procedimientos pedagógicos, como la lectura silábica en lugar del deletreo.

Inspirado al principio por las ideas francesas de libertad y democracia y más tarde por el ejemplo inglés y norteamericano, se hace apóstol o mejor dicho *pioneer* de la civilización y del progreso: todo lo ve a través de su concepción política como en proyección hacia un ideal definido, preciso. Cada suceso argenti-

no le recuerda un momento de la historia de Francia, de Inglaterra o de Estados Unidos. No por eso es un principista iluso: es hombre de acción y la acción lo pone en contacto con la realidad; conoce perfectamente lo que hay de fatal en las resistencias que ésta opone a los cambios repentinos. «La constitución de la República se hará sin sentir, de sí misma, sin que nadie se la haya propuesto. Unitaria, federal, mixta, ella ha de salir de los hechos consumados». Así piensa ya en 1845. Pero este positivismo sereno no es una valla para sus ambiciones optimistas. Sabe que la marcha regular de los sucesos no se altera ni ajusta al capricho inestable de los hombres y esto lo ayuda a penetrar hondamente en el sentido de las cosas, a prever en él un desarrollo de gloria para su patria y a conformar sus proyectos políticos con el determinismo de las fuerzas sociales, contando como es natural entre ellas, a su propia acción, a la fuerza irreductible de su espíritu. En 1859 se discutía en la Legislatura de Buenos Aires una cuestión sobre ferrocarriles; los legisladores encontraban exagerada la suma de ochocientos mil pesos como avaluación de una línea; Sarmiento al contrario la reputaba exigua hasta lo ridículo y afirmaba que los ferrocarriles argentinos valdrían pronto no ochocientos mil pesos, sino ocho millones. «Risas de incredulidad. El orador se exalta y exclama con provocadora convicción: ¡Ochenta millones! Nuevas risas estruendosas: ¡Ochocientos millones! Carcajada homérica. Y entonces Sarmiento enfurecido: Pido a los taquígrafos que hagan constar esta hilaridad en el acta. Quiero que las generaciones venideras aprecien mi inquebrantable confianza en el progreso del país. Y al mismo tiempo (abarcando con ademán despre-

tivo las bancas); ¡con qué clase de hombres he tenido que lidiar! [2]

Es precisamente esta disposición de su espíritu, mezcla de realismo e idealismo, lo que a pesar de su pobreza literaria, hace interesantes y de muy subido valor a sus obras. El es el único escritor rioplatense de su tiempo que ha prestado atención a una forma peculiar de nuestra vida: al caudillaje.

Su obra está formada por artículos de la prensa destinados en su mayor parte a las cuestiones del día, por libros y folletos de ilustración, de polémicas, de propaganda, de viajes y finalmente por un pequeño grupo de narraciones sobre gentes y costumbres argentinas. Las principales de estas narraciones son los *Apuntes biográficos sobre el fraile Aldao, Facundo, El Chacho, último caudillo de las montoneras de los Llanos y los Recuerdos de Provincia;* las tres primeras están comprendidas bajo un título común: *Civilización y barbarie;* la última es casi totalmente autobiográfica. No hay que buscar en ellas más que el cuadro de las costumbres, el retrato de las gentes y el apasionamiento del autor. Sarmiento como Dante, anima con las exacerbaciones del odio a sus enemigos muertos. Para reflejar con exactitud su estado de ánimo habría que cambiar las palabras de Villemain que ha transcripto al frente de *Facundo* «sa justice impartiale ne doit être impassible». Sarmiento nunca es impasible, muy rara vez es imparcial.

Facundo está dividido en tres partes. En la primera trata del aspecto físico de la República Argentina, de los caracteres, hábitos e ideas que engendra; presenta los tipos originales del país, el rastreador, el baquia-

2 Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento.*

no, el gaucho malo, el cantor; pinta la asociación, la pulpería; explica la revolución de 1810. La segunda parte que da su título al libro, cuenta la vida del caudillo Juan Facundo Quiroga. La tercera contiene algunas consideraciones sobre la forma de gobierno y el estado presente y futuro de la nación. Toda la obra es genial; publicada en 1845 y reproducida por «La Revista Española de Ambos Mundos», encierra clara y categóricamente el pensamiento capital del determinismo histórico desarrollado mucho más tarde por Taine. En ella figura «Facundo en relación con la fisonomía de la naturaleza grandiosamente salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la República Argentina; Facundo, expresión fiel de una manera de ser de un pueblo, de sus preocupaciones e instintos; Facundo en fin, siendo lo que fue, no por un accidente de su carácter, sino por antecedentes inevitables y ajenos a su voluntad»: porque «un caudillo que encabeza un movimiento social, no es más que el espejo en que se reflejan en dimensiones colosales, las creencias, las necesidades, preocupaciones y hábitos de una nación en una época dada de su historia«. Las últimas páginas del libro son una apreciación del gobierno rosista; en ellas aparece evidenciado el aniquilamiento fatal de la tiranía. Quizá no ha escrito Sarmiento otras más elocuentes. Como todo lo que salió de sus manos, son irregulares, defectuosas, hasta pueriles, pero asimismo impresionan por la fuerza segura del razonamiento; están hechas en la furia del destierro con la lucidez de un pensador tranquilo.

Son pálidas comparadas con *Facundo,* las otras biografías que escribió Sarmiento. En cambio sus *Recuerdos de Provincia* interesan más aún que aquél. El cuadro tiene en éstos menos amplitud pero es más

vivo: es una parte del mundo argentino y de la vida humana, más reducida es cierto, vista de más cerca y mejor sentida: cada recuerdo es como un pedazo de alma que se conserva en las cosas o en los hechos y los anima con un sano y poderoso deseo de sobrevivirse. Nadie ha dejado sobre su madre páginas más hondas y sencillas que Sarmiento. *Recuerdos de Provincia* es el libro de las confesiones de Sarmiento, el más propio de cuantos escribió y por eso el que más se presta para definir a un tiempo su personalidad de hombre y de escritor.

Sarmiento no compone sus libros: éstos se van componiendo solos y como pueden a medida que Sarmiento los hace. Tienen el orden natural que no podía faltarles, el orden que impone a las narraciones en los datos fundamentales, la cronología de los sucesos, el orden que en el desarrollo de las ideas nace del pensamiento y de sus leyes; obedecen a estas rudimentarias y fatales exigencias de vialidad: en lo demás siguen libres y antojadizas el impulso de la inspiración irreflexiva, la veleidad de una ocurrencia, el azar del momento; son algo así como un árbol del tronco doble o triple, con ramas y follaje desparejos. La narración se corta o prolonga a capricho; en unos puntos es prolija y pintoresca, en otros apenas roza los hechos o los enuncia secamente. Hay páginas espontáneas, fáciles y a vuelta de ellas, otras cargadas con el aparato de la pedantería o el alarde estrafalario. De la emoción efusiva se pasa bruscamente a un sermoneo de empaque. El detalle preciso de una observación positiva se mezcla al apóstrofe y la depreciación chocantes de un romanticismo hueco.

En todos estos cambios hay sin embargo una misma y constante preocupación de utilidad. Sarmiento se en-

tretiene o distrae a menudo en lo que expone; se complace en lo que narra sobre todo si narra algún pasaje de su vida; pero siempre, una vez pasado el momento de su natural complacencia, mira derecho a su propósito de propaganda o de enseñanza. La palabra no es para Sarmiento más que un medio de acción política y educadora. No hay una sola página suya escrita sin un fin utilitario.

Este carácter docente no perjudica en nada al interés literario y personal de su estilo. El fin de Sarmiento es siempre igual al que otro cualquiera pudo fácilmente proponerse; no obstante la obra no es sino una especie de refracción de ese fin, de esa tendencia en la idiosincrasia del autor. Por lo mismo que Sarmiento no planea ni sistematiza sus libros, éstos brotan como un fruto natural de su espíritu y son realmente la transcripción literal de su estado de ánimo sometido a todas las influencias ocasionales de lucha, de triunfo, de enojo, de alegría, sobre todo de alegría, bajo un propósito definido y claro de aleccionamiento. La condición más genuina de su personalidad es el arrebato jovial que desecha toda traba y se da rienda suelta. Su frase traduce admirablemente ese aire de familiaridad que en las conversaciones acentúa o altera el sentido de las palabras con el gesto intencionado y la mueca. Esto hace de Sarmiento un escritor popular por excelencia. Sus obras son verdaderas conversaciones, y no de salón o gabinete sino de calle y de casa. Nada menos pulido y culto que sus expresiones y sus brusquedades.

Sarmiento no escribe correctamente. Su pretensión de «educar el lenguaje» puede muy bien ser el resultado de una insuficiencia para dominarlo y hacer que sirviese en las normas delicadas que había alcanzado, sus

intenciones intemperantes y repentinas. A cada paso hay en Sarmiento frases informes, mal construidas, de sentido defectuoso y con frecuencia falso, recargadas de proposiciones incidentales que entorpecen y trastornan el pensamiento. Es fama que alguien se le ofreció para rehacer en buen castellano el *Facundo* y él contestó que no era necesario, porque si no estaba escrito en el español lamido y académico del siglo XVIII, lo estaba en la lengua sana y vigorosa del siglo XVI. La contestación es digna de Sarmiento por lo contundente y por lo equivocada. El lenguaje que éste emplea es siempre el castellano empobrecido en el Río de la Plata, contaminado con frecuentes galicismos y expresiones criollas. Su escasa cultura literaria no le permitía otra cosa. Gustaba decir que no sabía latín, pero sí latines: fue amigo de citarlos; ha llegado a ponerlos en boca del gauchaje aunque por manera figurada: en los *Recuerdos de Provincia,* — sólo allí podía ser, — una turba de montoneros asesinos grita frente a la cárcel contra Sarmiento, «crucifije eum». De vez en cuando las citas son chistosas; en cierto lugar habla Sarmiento de un tema «desde ab initio». Las abundantes incorrecciones de lenguaje imprimen a su estilo un viso de abandono y descuido propios de su habitual manera de ser; más bien que escritos sus libros parecen hablados: tienen la frase imperfecta que brota de los labios impensada. Con todo choca a veces ese balbuceo, esa indecisión de la palabra que se organiza mal y no se somete por completo a las ideas. El mayor encanto de su estilo es la ingenuidad candorosa de Sarmiento, la transparencia de sus intenciones y su espíritu, la revelación patente de sus sentimientos en los relatos y en las descripciones. Sería exagerado decir que Sarmiento cuenta y describe con

maestría. Sus narraciones son mejores que sus cuadros y sus retratos. Parece que tuviera el don de sorprender el gesto y el acto que sintetizan el sentido humano de los acontecimientos. Presenta bien lo humano, lo moral; pero no las sensaciones físicas.

Marzo de 1914.

OLEGARIO ANDRADE

Se ha dicho que Olegario Andrade nació en Paysandú y luchó en esta ciudad con el heroico Leandro Gómez en 1862. No tienen tales afirmaciones más fundamento que el haber el poeta cantado a Paysandú por su defensa contra el general Venancio Flores y las tropas brasileñas; pero nada indica en la composición que él haya intervenido en la lucha y de haberlo hecho, con el arrebato que ella le inspira, es seguro que lo declararía en sus versos. Andrade siempre llamó su patria a la República Argentina; se ignora si nació en Gualeguaychú, provincia de Entre Ríos, o lo que parece más probable, en Bagé de Río Grande en el Brasil.[1] Tampoco se sabe la fecha de su nacimiento, que debió ser hacia el año 1835 si cuando murió tenía 47 años, según se dice. Pasó sus primeros años en Río Grande y el Uruguay.

El general Justo José de Urquiza costeó su educación y lo hizo entrar al Colegio Nacional del Uruguay, donde fue condiscípulo de Julio A. Roca, a quien le unió desde entonces una amistad íntima y constante. Dejó sus estudios sin ninguna preparación hacia 1857 y se dedicó al periodismo durante unos veinte y cinco años, en Gualeguaychú, Uruguay, Paraná, Santa Fe, Concordia y Buenos Aires.

---

1 Se me dice que en julio de 1910 un diario de Buenos Aires, —probablemente «La Prensa» o «La Nación» — publicó la partida de bautismo del poeta, que acredita su nacimiento en Bagé.

Durante la guerra entre la Confederación y la provincia de Buenos Aires fue secretario privado y oficial del presidente Santiago Derqui. Partidario de Urquiza para la presidencia de 1868 a 1874 combatió la candidatura de Sarmiento; a pesar de esto, una vez reconciliados aquéllos, obtuvo en la Aduana de Concordia el puesto de administrador. Complicado en movimientos subversivos, fue enjuiciado por desfalco de las rentas aduaneras y jamás pudo rendir cuenta de ellas. En 1878 entró al diario del general Julio A. Roca, «La Tribuna».

Mientras vivió fuera de la capital argentina su situación económica fue difícil y en algunas circunstancias verdaderamente calamitosa. En sus últimos años logró una posición desahogada en la prensa de Buenos Aires y fue bien tratado por los presidentes Nicolás de Avellaneda y Julio A. Roca. Escribió frecuentemente artículos de diario por encargo del primero y cantó al segundo en cuantas ocasiones se ofrecieron propicias para hacerlo según testimonio del señor Manuel M. Zorrilla, secretario de ambos presidentes. El, que había lamentado la desaparición

del indio perseguido
Por la implacable fe del misionero
Y la avaricia cruel de sus señores,

proyectaba cuando murió, un canto triunfal a Roca por su exterminadora conquista del Chaco.

Fue una o más veces diputado.

Murió el 30 de octubre de 1882. Entre muchos otros oradores, el teniente general Roca, entonces presidente, pronunció sobre su tumba un discurso elogiosísimo

El Estado adquirió en dieciséis mil pesos las obras de Andrade y pagó seis mil por su impresión. Esta

debía llevar un estudio de Carlos Guido Spano, que no se escribió nunca y fue reemplazado con otro de Benjamín Basualdo. Sus *Obras Poéticas*, incompletas, aparecieron, en 1887; en 1907 se hizo una segunda edición que está actualmente agotada.

Las primeras poesías de Andrade, reunidas en sus *Obras*, pertenecen al tiempo de su estadía en el Colegio Nacional del Uruguay y son de 1855 a 1857; después de este año, con muy raras excepciones, Andrade interrumpe su producción poética hasta 1877. *Prometeo* no lleva fecha, pero debe ser de los últimos meses de ese año. Carlos Guido Spano a quien Andrade había pedido su juicio sobre esa composición, escribía en enero de 1878 disculpándose de no haberlo hecho antes. Entre 1877 y 1881 compone sus mejores poesías: *El nido de cóndores, El arpa perdida, Prometeo,* el canto lírico a *San Martín, La Libertad y la América,* la oda *A Víctor Hugo* y la *Atlántida.* Esta fue leída en público certamen el 12 de octubre de 1881. El Centro Gallego había llamado a concurso para unos Juegos Florales en mayo de ese año con plazo hasta setiembre y el general Roca, presidente de la República, ofreció una corona de oro para premio de la mejor poesía sobre «el porvenir de la raza latina en la América del Sud». Andrade obtuvo con la *Atlántida* dos premios, el del general Roca y el del Centro Gallego, porque se la consideró la mejor composición del tema y del concurso, y designó para reina del torneo a su hija Eloísa.

Dice el eminente crítico argentino Miguel Cané que el alma de Olegario Andrade parece la de un hombre primitivo, contemporáneo de los últimos y soberbios cataclismos de la naturaleza; porque «el poeta, como

Pitágoras, tiene la vaga reminiscencia de una vida anterior: recuerda las montañas que entreabren la tierra con su esfuerzo pujante y levantan sus crestas al cielo; cree oir los huracanes que estremecen al mar hasta las entrañas y su mirada extática percibe aun las escenas ciclópeas de ese génesis maravilloso». No es el terrible mundo primitivo, ni siquiera el mundo americano, salvaje y tumultuoso, el que reflejado en la imaginación de Andrade, aparece en su poesía; es el mundo más nuevo, de más fáciles y asequibles prodigios que Víctor Hugo dio a la humanidad en sus obras. En él ha vivido y se ha formado Andrade: allí conoció el misterio que ocultan las apariencias, y los secretos que las transfiguraciones mágicas de la realidad convertida en símbolo, revelan: allí supo las bondades milagrosas de la tierra, el imperio malvado de los dioses, la opresión de los reyes, la hipocresía sacerdotal, la supremacía de la conciencia, el triunfo final de la justicia y la revelación definitiva de la verdad. Andrade si alguna vez fijó en las cosas y en la vida su mirada, nunca alcanzó a ver en ellas más que las interpretaciones de Víctor Hugo; igual en todo a él, menos en la potencia general, es un eco suyo, distante y alterado.

Como Víctor Hugo, Andrade asigna al poeta una misión providencial y le hace conductor de hombres, sacerdote y profeta:

> Así la humanidad despierta inquieta
> ....
> Cuando surge el poeta
> ....
> Que en las horas sombrías
> Canta al oído del linaje humano
> Ignotas armonías,

Misteriosos acordes celestiales,
Enseñando a los pueblos rezagados
El rumbo de las grandes travesías,
La senda de las cumbres inmortales.
....

Siempre al cambiar de rumbo en el desierto
La caravana humana, halla un poeta
Que espera en el dintel, alta la frente
Coronada de pálidos luceros,
Sacerdote y profeta,
¡Para enseñarle el horizonte abierto
Y bendecir los nuevos derroteros!

Pertenecen estos versos a la composición que Andrade dirigió *A Víctor Hugo*. En ella muestra bien su autor que la poesía no es para él, frívolo pasatiempo ni diversión de las ocupaciones vitales o culto desinteresado a la belleza. Isaías anunciando al pueblo de Dios el castigo de sus vicios, Esquilo prorrumpiendo en «el himno triunfal de Salamina», Juvenal estigmatizando «al vulgo y al tirano», Dante enardecido contra su época y despertando su conciencia amodorrada, Víctor Hugo recorriendo *La leyenda de los siglos* en busca de «la santa democracia»; tales son sus figuraciones más altas de la poesía; Homero, Shakespeare, Cervantes, Goethe no le merecen el más fugaz recuerdo.

Quien así concibe a manera de apostolado la función de la poesía y es él mismo poeta, se obliga a ser filósofo y político para enseñar y dirigir cuando menos a sus contemporáneos y tal vez a las generaciones futuras. Es pues interesante estudiar las ideas de Olegario Andrade en sus composiciones. Sería prolijo y además inútil recorrer todas éstas: en *Prometeo* y la *Atlántida* ha resumido lo más fundamental de su concepción.

Andrade es optimista, profundamente optimista, a pesar de la violencia sin discernimiento con que ataca y condena cuanto han hecho los hombres hasta el presente. Casi puede asegurarse que en el pasado no ve más bien, que el indispensable para que luchando por destruirlo, el mal tuviera algún sentido y existiese. Pone con la fe más ciega todas sus esperanzas en el porvenir. En su oda *A Víctor Hugo* apostrofa al mal y le previene su término: «No hay noche sin mañana... ¡Oh mal! no eres eterno!».

Andrade hace de Prometeo una personificación del pensamiento y lo encadena al Cáucaso bajo el imperio de Júpiter vengativo, por haber pretendido escalar el monte de los dioses. Los cuervos enviados por Júpiter le desgarran las entrañas:

...después del rayo de los Dioses
Viene a escupirle el rostro la canalla!

Así en la larga noche de la historia
Bajan a escarnecer el pensamiento,
A apagar las centellas de su gloria
Con asqueroso aliento,
Odios, supersticiones, fanatismos,
Y con ira villana
¡El buitre del error clava sus garras
En la conciencia humana!

Tres siglos duran los tormentos y aún tiene ánimos Prometeo para decir

¿Qué importa mi martirio,
Mi martirio de siglos, si aun atado,
Júpiter inmortal, yo te provoco,
Júpiter inmortal, yo te maldigo?
¿Si el viejo Prometeo, el titán loco,
El mártir de su encono,
Siente tronar la ráfaga tremenda
Que va a tumbar tu trono?

Prometeo ha engendrado al «titán inmortal del pensamiento» y sabe que éste derrocará a Júpiter; sabe también que «la tierra está viva», que «alguien habita el fondo de los mares», que en los bosques hay gérmenes de vida y juventud; oye «ruido de alas abajo» y en el cielo ve semilleros de auroras: todo esto lo consuela y satisface, porque en ello adivina su venganza en el triunfo del «titán inmortal del pensamiento». Llegado su día Prometeo se liberta y descubre a lo lejos sobre un monte la «silueta» de la cruz.

¡Al fin puedo morir! grita el gigante
Con sublime ademán y voz de trueno.
¡Aquella es la bandera de combate,
Que en el aire sereno,
O al soplo de pujantes tempestades
Va a desplegar el pensamiento humano,
Teñida con la sangre de otro mártir,
Prometeo cristiano,
Para expulsar del orgulloso Olimpo
Las caducas deidades!

Prometeo en efecto muere, pero queda su raza, «la raza prometeana», que despeja la ruta del porvenir iluminándola con «la luz inmortal del pensamiento». Aún no es, pero

ya asoma el claro día
En que el error y el fanatismo expiren

Tal es la composición de Andrade; en ella Prometeo liberal y humanitario, se rebela contra la iniquidad de Júpiter, que aparece no ya celoso de los hombres, como en la mitología helénica, sino enemigo de la verdad y de la vida. Andrade mezcla en la leyenda griega al mito helénico de la rivalidad entre los dioses y los hombres, el mito bíblico de la aversión divina al saber.

Su Júpiter no recela del poder humano, ni se opone a la empresa de Prometeo y lo castiga porque ayuda su desarrollo: es un curioso déspota que persigue a la verdad obstinadamente por amor desinteresado al engaño y la mentira. En esto difiere del Júpiter Olímpico y de Jehová; porque también Jehová abriga un sentimiento de rivalidad contra el hombre y lo arroja del paraíso, cuando se le ha hecho semejante en el conocimiento del bien y del mal por haber comido el fruto prohibido del árbol de la ciencia, para que no coma los frutos del árbol de la vida y sea como él, eterno. Andrade representa en Prometeo a la conciencia humana: los cuervos que bajan contra él, son los odios, las supersticiones y los fanatismos: «el titán inmortal del pensamiento» será quien lo liberte. No puede expresarse más claramente que el cielo es contrario a la verdad y lucha por apartar de ella al hombre y entregarlo al error, «al buitre del error» como dice el poeta Esta es la originalidad de Andrade. Otros antes que él, habían representado en la oposición de Prometeo y Júpiter la lucha de los hombres por su independencia moral, contra los dioses resueltos a conservar su poder omnímodo sobre ellos y el mundo; Andrade se desentiende de este motivo de la lucha por parte de los dioses y sólo deja a su pobre Júpiter con su odio al pensamiento.

La enemistad de Júpiter con la vida no es menos clara en los versos de Andrade que su odio a la ciencia: al cabo de trescientos años de martirio Prometeo la proclama: «hoy la tierra está viva» grita contra el dios como un desafío a su poder. Esa enemistad no tiene explicación ninguna en la obra de Andrade: ¿qué significan en ella contra Júpiter, los seres que pueblan el mar, los bosques y el aire? No son ellos, sino «el

titán inmortal del pensamiento» quien vengará a Prometeo, y el poeta que anima contra el cielo a cuanto vive en la tierra, no dice una sola palabra sobre los motivos y los resultados de esta incomprensible actitud. Para comprenderla bastará leer *Le Satyre* de Víctor Hugo; de él tomó Andrade su idea de la oposición entre la arbitrariedad de los dioses y la expansión de la vida que asciende desde lo más bajo hasta el pensamiento del hombre ordenándolo todo y por lo mismo sustituyéndose a los caprichos divinos en el gobierno de las cosas. Pero Andrade afanado en levantar enemigos contra Júpiter, no reparó en que vaciaba de sentido el símbolo de Víctor Hugo cuando lo trasladaba sin explicación a sus versos.

Sabemos pues por Andrade que la Divinidad es contraria a la vida y a la ciencia: esta es su gran enseñanza en *Prometeo.*

La *Atlántida* es un canto al porvenir de la raza latina en América, o mejor dicho a su destino en todo el mundo; porque tiene «algo de compendio de la historia de los pueblos latinos».[2] El poeta evoca en rápidas visiones su destino, el nacimiento de América que surge del mar, «huérfana de la historia, mundo niño», y vive celosa de su libertad hasta que un día despierta en los brazos de Colón.

Era lo que buscaba
El genio inquieto de la vieja raza,
Debelador de tronos y coronas,
¡Era lo que soñaba!
¡Ambito y luz en apartadas zonas!

---

2 Juan Valera.

Helo armado otra vez, no ya arrastrando
El sangriento sudario del pasado
Ni de negros recuerdos bajo el peso,
Sino en pos de grandiosas ilusiones,
¡La libertad, la gloria y el progreso!

Aquí va a realizar lo que no pudo
Del mundo antiguo en los escombros yertos
¡La más bella visión de las visiones!
¡Al himno colosal de los desiertos
La eterna comunión de las naciones!

Es siempre la misma esperanza confiada al futuro y en esta composición como en varias otras, —*El Porvenir, La Libertad y la América*, etc., — localizada en el nuevo continente o en la patria argentina. Andrade tuvo dos grandes entusiasmos:

¡La libertad que funde las diademas
Y la ciencia que funde los errores!

Una feliz disposición a abstraerse del mundo en que vivía, hizo posible su fe ciega y candorosa en la realización casi inmediata de esos dos supremos ideales por los pueblos americanos. Sus versos no contienen más ciencia que la dicha; son una exhortación violenta a la libertad y al progreso, fiada más al contagio de las grandes pasiones que al convencimiento o al discurso. Los arranques en ellos son fuertes y constantemente repetidos; porque el poeta quiere a toda costa encender en sus propios entusiasmos el sentimiento del público y descuida por indiferencia lo demás. Ni aun por sus alardes continuos de pensador, muestra un solo instante el propósito de contentar la inteligencia.

Ninguna de sus composiciones revela en el plan, no ya agudeza de ingenio, pero ni aun la seguridad del buen sentido y de la discreción. La inspiración ro-

mántica es por sus naturales ímpetus, libre y caprichosa. Todas sus libertades y sus más irrazonados caprichos tienen cabida en la poesía a condición de que no choquen y despierten contra ellos nuestra inteligencia; porque ésta en ese caso disolvería en su crítica juntamente la ilusión y el entusiasmo. Andrade suele traspasar el límite de lo permitido en este punto. La enormidad de sus concepciones, no mayores pero sí, menos sostenidas que las de Víctor Hugo, da lugar con sus alternativas de grandeza y de vulgaridad, a que pasemos de la exaltación al desengaño. El mismo nos desilusiona a veces de sus propias promesas. Su *Prometeo* asegura que ha engendrado al «titán inmortal del pensamiento», y que éste va a tumbar a Júpiter y a vengarle a él; el nuevo titán anunciado no aparece y Prometeo se liberta y muere consolado y hasta satisfecho si se quiere, con su raza, «la raza prometeana», pero olvidado de su hijo y por su hijo, el titán de marras; y esto no sólo es malo, porque deja ver que la familia de Prometeo, reformador del mundo, debiera ocuparse más de sí misma antes de atender a las cosas ajenas, sino también porque es claro que si Prometeo nos engaña o se engaña en las promesas que hacía sobre su hijo, bien pueden ser falsas todas sus profecías que tanto vaticinan para el futuro contra Júpiter y en favor del pensamiento.

El sentimiento de Andrade es poco fácil y nada tierno. *El Astro Errante* puede ser ejemplo de cuanto necesita para manifestarse: es la expresión apasionada, tan apasionada como poco natural, del amor que no sabe ni puede dar muestras de su existencia sin convertir al enamorado en astro que rueda por los espacios infinitos y a la amada en estrella que ilumina y fija su derrotero. Unica excepción en la poesía de

Andrade, *La vuelta al hogar* es una flor, silvestre sin duda, de resignada melancolía.

Fue Andrade excelente padre y amigo, pero no dejó versos que acrediten esta verdad con belleza. Furibundo perseguidor de los gobiernos despóticos y partidario del régimen republicano en sus poesías, vivió como sin darse cuenta de ello, en una época de abusos que falseaban por completo su ideal. A un mismo tiempo tronaba contra la opresión de Júpiter y los reyes y servía a gobiernos desleales al sistema democrático.

Poco inteligente y sensible, muy apasionado, Andrade fue un apóstol de la libertad del pensamiento sin ideas.

La poesía de Andrade es puramente imaginativa a la manera de Víctor Hugo; es una especie de transfiguración de lo real amplificado inconmensurablemente en su aspecto y sentido. En Andrade como en su modelo todas las cosas son gigantescas, colosales, enormes, terribles, espantosas. La cordillera de los Andes es un galope de caballos titanescos, cuya «melena sudorienta» se ha convertido en «espeso matorral de rocas». España se duerme a «la sombra enervadora del Papado» y calienta su espíritu aterido «en la hoguera infernal de Torquemada». «Náufragos del abismo, las montañas» surgen del mar mientras en el cielo revoletea el coro de los planetas sobre la inmensa flor luminosa de los astros. Con frecuencia se ahorra Andrade el trabajo de inventar imitando y copia sencillamente a Víctor Hugo; éste había llamado a las pirámides, «tiendas inmóviles de la muerte»: él las llama «tiendas inmóviles de las razas muertas»; Víctor Hugo hacía ladrar al viento y el viento, perro que ladra, había perseguido a alguien en sus versos: Andrade

azuza «la turba ladradora de los vientos» y oye al viento «como lebrel encadenado, aullando en la espesura!»; Víctor Hugo había visto en el mar «un rebaño que sacude su lana» y en el promontorio, su «pastor» que lo cuida: Andrade ve el rebaño en las islas y los continentes que vienen por el mar hacia la orilla y transforma al promontorio en centinela; Víctor Hugo habla de la «calva» y del «ceño de las rocas»: Andrade sorprende las «arrugas de una frente en las montañas». No terminaríamos esta enumeración si quisiéramos completarla; casi todas las imágenes de Andrade pertenecen al que mejor que su modelo puede llamarse su original. No es pues extraño, contra lo que advierte Valera, que Víctor Hugo no contestase a Andrade con mayores atenciones y alabanzas cuando recibió su oda; por que al fin y al cabo éste sólo le restituía una pequeña parte de lo suyo, y él que no era modesto, no querría elogiar en otros como ajenos, sus merecimientos personales.

La cualidad más notable de esta poesía es la fuerza que no se agota en el desbordamiento de las imágenes y pasa a la constitución del verso para ensancharlo y hacer que las estrofas revienten por el impulso concentrado en sus finales. Es general que las estrofas de Andrade terminen con dos o tres versos corridos de un solo aliento, o paralelos de sentido, de modo que la cierran con la mayor intensidad posible. Así están hechos *Prometeo, Atlántida* y la oda *A Víctor Hugo*. Es esto, una trasposición a la poesía, de la forma usada en la época, para los finales de párrafo en las proclamas de club político y en los artículos de la prensa más agitada. Este procedimiento está aun más artificiosamente empleado en *La Mujer*, donde las estrofas iniciales, de ocho versos, no tienen en los seis o siete

primeros, más que los sujetos y los complementos de una frase cuyo sentido nunca se fija con el verbo antes del sexto:

Solo, como la palma del desierto,
Mudo, como la boca del abismo,
Triste, como la noche del recuerdo,
Vago, como la niebla del vacío;
Arbol sin hojas,
Astro caído:
¡Tal era el hombre en la primer mañana,
Sonámbulo del sueño del destino!

Para concluir con estas ligeras indicaciones sobre la técnica de Andrade, notemos la frecuencia seguramente intencional, de la asonancia mezclada a la consonancia, cierta novedad en el vocabulario poético y la desnaturalización del lenguaje.

Andrade, siguiendo el ejemplo de Hugo, introdujo en la poesía términos y expresiones que por su vulgaridad o su naturaleza científica, se rechazaban de ella. Así habla del «*feto* colosal de las naciones», de las razas que *maman* vigores en la naturaleza, del titán *loco,* por genial.

En sus composiciones de más alto vuelo y en los puntos más importantes, es donde las asonancias más abundan; es pues forzoso creer que en vez de inconscientes, son voluntarias.

En cuanto a la imperfección de la lengua no cabe decir otro tanto; Andrade formado como la casi totalidad de los rioplatenses, con lecturas francesas, nunca supo el castellano puro y usó un lenguaje sin ningún carácter de nacionalidad. Es de parte de Guido Spano, una frase de mero cumplimiento o una ironía, decir que Andrade escribió así porque lo quiso; pues no pudo hacerlo de otro modo.

Evidentemente Andrade carece de una filosofía que le era indispensable para cumplir su programa de poeta ministro de la Providencia, y no es, juzgado por su obra ni un artista de la palabra, ni un espíritu original. Paul Groussac ha comparado su obra con los magníficos fragmentos de un edificio inacabado y Carlos Guido Spano ha dicho a propósito de ella que la roca no puede pulirse. Son dos maneras suaves y disimuladas de expresar que su poesía es irregular y tosca. Se ha exagerado el mérito de Andrade con la efervescencia propia del orgullo argentino. Autor de mal gusto, incorrecto e imitador, es una gran esperanza malograda que dejó sin cumplir la mejor parte de sus promesas. «La noche lo sorprendió en la mitad del día».[3] Es difícil imaginar cómo hubiera concluido la obra comenzada. Quizá después de la *Atlántida,* como después de sus primeros versos, hubiese abandonado la poesía por el periodismo y la política.

Noviembre 30 de 1913.

3 Zorrilla de San Martín.

LA POESIA GAUCHESCA

SUS ORIGENES. — EL GAUCHO MARTIN FIERRO

Marcelino Menéndez y Pelayo señala como excepción rara en América, la existencia de una poesía popular, la gauchesca; y aunque la atribuye a la República Argentina tiene por su primer representante de nombre conocido al uruguayo Bartolomé Hidalgo. «Los diálogos de Hidalgo — dice — y los de sus imitadores fueron el germen de esa peculiar poesía gauchesca que libre luego de la intención del momento, ha producido las obras más originales de la literatura sudamericana». Se pretende que un argentino de Mendoza, Juan Gualberto Godoy, precedió en este género al poeta uruguayo; pero no es cierto ni probable; no existen ni se sabe qué fueron sus «salidas criollas salpicadas de modismos» compuestas según se afirma desde 1818, y en cambio como fundamentalmente lo conjetura Mariano Leguizamón, fue Hidalgo quien saludó con un *cielito* la victoria de Maipú (abril 5 de 1818).

Bartolomé Hidalgo nació en Montevideo el 24 de agosto de 1788; fue oficial de barbería en su juventud; debió de pasar una parte de su existencia en Soriano, puesto que hasta se llegó a tenerlo por natural de ese departamento. Tomó participación con los patriotas en la Revolución Americana; fue secretario del comandante Carranza en la expedición que éste trajo al Uruguay contra los portugueses en 1811 y como tal lo declaró el Triunvirato, benemérito de la Pa-

tria; desempeñó en 1812 una comisaría de guerra; dos años más tarde, en 1814, entró a la Tesorería de la Aduana en Buenos Aires. En esta ciudad se casó y murió joven, enfermo de los pulmones.[1]

Hidalgo dejó varias composiciones de carácter culto, líricas y dramáticas, — entre ellas unos monólogos o *unipersonales* como él los llama, — hechas las más con intención patriótica para celebrar los acontecimientos de la Revolución o sus aniversarios. Su obra más meritoria son los *cielitos* y diálogos gauchescos. El alma del gaucho y su manera de ser aparecen aquí en la expresión que le es habitual, con su poesía primitiva y tosca, sin arreglos literarios. En los *cielitos* canta esperanzas y triunfos de los patriotas y maldice de la injusticia y la opresión españolas; en los diálogos, más serenos y sabrosos que aquéllos, sus interlocutores Ramón Contreras de la guardia del Monte y Juan Chano capataz de una estancia de las islas del Tordillo, tratan de cosas de la política y la vida en Buenos Aires. Es sensible que no usara Hidalgo su talento en reproducir al gaucho en su propio ambiente, en las tareas y condiciones de su existencia ordinaria; porque así hubiera trazado un retrato más vivo y natural del paisanaje; lo que nos da, es una impresión indirecta, es la reacción del gaucho metido en cosas extrañas. Cuando Ramón Contreras cuenta a su compañero las fiestas Mayas de Buenos Aires en el año 1822, más que su asombro ante los espectáculos que por primera vez contempla, interesa este cuadro campero:

---

1 Tomo estos datos del estudio que dedica al poeta, Martiniano Leguizamón en su obra *De cepa criolla*

Y a la tarde me dijeron
Que había sortija en el bajo:
Me fuí de un hilo al paraje
Y cierto no me engañaron.
En medio de la alameda
Había un arco muy pintado
Con colores de la patria:
Gente, amigo, como pasto,
Y una mozada lucida
En caballos aperados
Con pretales y coscojas,
Pero pingos tan livianos
Que a la más chica pregunta
No los sujetaba el diablo.
Uno por uno rompía
Tendido como lagarto.
Y... ¡zas! .. ya ensartó. . ya no...
¡Oíganle que pegó en falso!
¡Que risa y que horacear!
Hasta que un mocito amargo
Le aflojó todo al rocín
Y ¡bien haiga el ojo claro!
Se vino al humo, llegó
Y la sortija ensartando
Le dió una sentada al pingo
Y todos, *¡viva!* gritaron.

La obra de Hidalgo sirvió de estímulo y de ejemplo a dos poetas argentinos, el coronel Hilario Ascasubi nacido en Córdoba en 1807 y Estanislao del Campo hijo de Buenos Aires, diputado varias veces y secretario de la Gobernación en su provincia natal. El primero ha reunido sólo parte de sus poesías en tres gruesos volúmenes, *Santos Vega, Aniceto el Gallo y Paulino Lucero;* el segundo, aunque publicó varias composiciones, no es conocido sino por el *Fausto, impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (1870).

Ascasubi demuestra un perfecto dominio de cuanto se refiere al tema; para él como buen militar que ha sido en las filas revolucionarias de los unitarios, no tienen secretos el alma y el lenguaje del paisano. Estanislao del Campo, mucho menos informado y no siempre exacto, siente y expresa mejor las bellezas naturales pero no penetra en lo humano hasta la raíz de los sentimientos con que anima a sus personajes.

Falso es el dato fundamental de su obra; porque un pobre gaucho no puede haber entendido en la representación lírica, el argumento que alterado a su manera constituye el relato puesto en boca de Anastasio el Pollo; falsos también algunos detalles del asunto como el pelo *overo rosao* que se da a un parejero;[2] falsas por fin muchas expresiones, como las que ponderan la belleza de Margarita:

Era cada ojo un lucero;
Los dientes, perlas del mar...

La tendencia general es cómica; el autor ha pintado con simpatía, pero al mismo tiempo con cierta burla fácil, la situación del paisano que reputa real cuanto pasa en la escena y queda en el convencimiento de haber visto al diablo y hasta haberle tomado olor a *misto* (fósforo, azufre).

No se trata de un poema profundo y no deben buscarse en él más que impresiones divertidas o ligeras. En éstas es magistral; Marcelino Menéndez y Pelayo ha citado dos cuadros de la naturaleza contraponiéndolos para hacer patente el artificio del uno y la espontaneidad del otro; ha elegido como bueno, la descripción del río tantas veces mentada por la crítica:

2 La observación es de Martiniano Leguizamón

¿Sabe que es linda la mar?
¡La viera de mañanita
Cuando a gatas la puntita
Del sol comienza a asomar!

Usté ve venir a esa hora
Roncando la marejada
Y ve en la espuma encrespada
Los colores de la aurora

A veces, con viento en la anca [3]
Y con la vela al solcito,
Se ve cruzar un barquito
Como una paloma blanca.

Otras usté ve patente,
Venir boyando un islote
Y es que tray a un camalote
Cabestriando la corriente.

Y con un campo quebrao
Bien se puede comparar,
Cuando el lomo empieza a hinchar
El río medio alterao.

Las olas chicas, cansadas,
A la playa a gatas vienen
Y allí en lamber se entretienen
Las arenitas labradas.

....

Y no sé que da el mirar
Cuando barrosa y bramando
Sierras de agua viene alzando
Embravecida la mar.

---

3 Ningún paisano dirá sino el anca La poesía popular ignora en absoluto las licencias poéticas; es poesía defectuosa, pero sin artificio.

Parece que el Dios del cielo
Se amostrase retobao,
Al mirar tanto pecao
Como se ve en este suelo.

Y es cosa de bendecir
Cuando el Señor la serena,
Sobre ancha cama de arena
Obligándola a dormir.

Hidalgo y Ascasubi encarnan mejor que Estanislao del Campo, el tipo de la campaña rioplatense; ninguno de ellos sin embargo es su poeta genuino. Los dos tuvieron educación y cultura de ciudad, y aunque su gusto los llevara en las letras hacia un ideal de vida gaucha, nunca hicieron más que reflejarla en sus versos con poca o mediana fortuna. El gaucho verdadero cantó y tuvo su poesía; pero ella se ha perdido. Acaso aún sea tiempo de recoger sus restos en lugares apartados: quien intentara coleccionar de boca de los mismos paisanos las canciones tradicionales que tal vez se conservan o las nuevas en que se repitan y reconozcan giros, maneras, expresiones o sentencias antiguas haría a la historia de la poesía americana un servicio considerable.

El gaucho no es la vida actual del Río de la Plata, pero es toda su historia hasta ayer: es la colonia, es la guerra de la independencia, es la guerra civil. El dio a nuestra tierra toda su sangre a cambio de una visión radiosa de bandera: fue patriota y partidario con la fe profunda de las virtudes ingenuas y varoniles hasta el sacrificio.

«Era de verlo — escribe Leopoldo Lugones — por la pampa amarillenta embebida a la distancia en la acuarela del horizonte azulino, donde se hundía recién volada de su laguna

la garza matinal, al galope del malacara o del oscuro que resoplaba sonoro, tascando generosos corajes en la férrea roedura de la coscoja. A la luz todavía tangente del sol, que iba tendiéndose por la hierba, rubio y calentito como un poncho de vicuña, las largas sombras de los jarretes parecían devanar el camino en copos de polvo. Empinado el sombrero ante las posibles alarmas del horizonte, y con ello más abierta al cielo la cara, el jinete iba sorbiendo aquel aire de la pampa, que es — ¡oh gloria de mi tierra! — el aroma de la libertad. Hundíase el barboquejo de borlas entre su barba negra que escarpaba rudamente los altos pómulos de bronce. Animábase, hondo en su cuenca, el ojo funesto. Flotaba en lacia golilla sobre la chaqueta, largo pañuelo punzó. Entre los flecos del calzoncillo rebrillaba la espuela Otro rayo de sol astillábase en la cintura sobre la guarda del puñal

«Trotaba al lado suyo, con la acelerada lengua colgándole, el mastín bayo erizado de rocío. Aquí y allá flauteaba un terutero. Y aquel aspaviento alegre del avecilla familiar, aquella lealtad robusta del caballo y del perro, aquel aire impregnado de frescura y de trébol, aquella laguna que aún conservaba el nácar de la aurora, llenaban su alma sencilla de poesía y de música. Raro el gaucho que no fuese guitarrero, y abundaban los cantores. El payador constituyó un tipo nacional, Respetado por doquier, agasajado con cariño y con orgullo de hacerlo así, vivía de su guitarra y de sus versos; y al clavijero de aquélla, el manojo de favores rosas y azules, recordaba — supremo bien — las muchachas que para obsequiarle habían desprendido las cintas de sus cabellos».[4]

Los orígenes y el alma del gaucho son menos claros que su historia y que su vida. El es la transformación lenta del europeo, del español aislado en la campaña, que va extendiéndose paulatinamente alrededor de las poblaciones, cada vez más lejos. Avanza con cautela porque tiene frente a sí a su primer enemigo, el indio; se ve obligado a defenderse contra él en las peores condiciones, en las que éste elige por más fa-

4 *El hijo de la Pampa* conferencia leída en el teatro Odeón de Buenos Aires el 8 de mayo de 1913. Versión de la prensa.

vorables para sus ataques inesperados, casi siempre nocturnos. Poco a poco estos dos adversarios mezclan su sangre. De la india esclava de hecho, en la casa del europeo, nace el criollo; pero la casta española predomina: los mestizos buscan preferentemente en sus amores a las españolas; los españoles cuando hay mestizas desechan a las indias. Así lentamente se forma un tipo nuevo: es el gaucho que en algunos puntos, en Corrientes y Entre Ríos, tiene rasgos indígenas muy marcados, y en otros, en el Uruguay, apenas presenta indicios leves del indio primitivo.

El gaucho se dedica a la ganadería y necesita por eso grandes extensiones de campo; no puede formar centros de población; debe al contrario separarse lo más posible para que los animales tengan alimentación suficiente en las hierbas criadas sin siembra ni cultivo.

Este alejamiento obligado lo abandona a sí mismo. Es solitario, reconcentrado, mudo para sus cosas íntimas, porque no tiene costumbre de tratarlas con nadie, y hablador, dicharachero, agudo para lo insignificante, por cierta sociabilidad instintiva, por el gusto y la necesidad de la palabra y del hombre. Es también dueño de todos sus recursos, porque no espera ni confía en otros; su primera virtud es el valor; *hace de tripas corazón,* porque su existencia no es posible sin el arrojo que se adelanta al peligro y sin la intrepidez que lo afronta y resiste para vencerlo. Es bueno: sus penurias y padecimientos lo hacen naturalmente, humanamente compasivo con una especie de compasión que no impide la crueldad indiferente al mal necesario. Ganadero y sólo carnívoro, él mismo mata con sus propias manos los animales que ve nacer y crecer a su lado; día a día contempla las entrañas palpitantes

de las pobres bestias degolladas y abiertas; la sangre no lo conmueve; está acostumbrado a su olor y a su tibieza. Todas las tardes oye a la hora del ocaso, el mugido cavernoso de las vacas tristes que se acercan a los ranchos y alargando el pescuezo hasta poner horizontal la cabeza lloran por sus crías muertas.

El rancho sin más piso que la tierra del suelo natural, con paredes de barro y techo de paja, abriga su sueño y defiende del sol a la sombra de un ombú, su descanso de la siesta. En él le tiene su mujer prontas las comidas; come, cuenta con pocas palabras las raras ocurrencias del día y sin aburrimiento. — porque el aburrimiento supone distracciones perdidas y él no las tuvo, — deja que el tiempo transcurra inempleado, junto al fogoncito, con el mate en la mano y una canción o un silbido monótono en los labios.

La familia no lo halaga: su mujer se deshace rápidamente en la rudeza de las ocupaciones diarias; lava, plancha, ayuda a los peones en las tareas del galpón. Casi siempre es flaca y macilenta; la tisis la consume y acaba. Ha sido en los amoríos de la juventud una tentación reacia, un desafío de seducción airosa; ya no es más que la compañera servil. la *china* sumisa y oscura. La disciplina del respeto más riguroso retiene a los hijos frente a su padre y los va alejando con la edad mientras se hacen hombres.

Entretanto el paisano se reúne para divertirse en la pulpería. Puesta sobre un camino de paso importante llama a la distancia la atención con su trapo atado como bandera a una asta larguísima. Junto a ella una enramada y varios árboles ofrecen sombra; en el palenque no faltan nunca los caballos de algunos camaradas. Allí encuentra el gaucho a sus amigos y tiene caña, barajas o taba y guitarra; conversa,

bebe, juega y canta. No es raro que se arme un baile o se corra una carrera; esto sucede ordinariamente en días festivos; pero una circunstancia cualquiera puede ocasionarlo en todo tiempo y la gente está bien dispuesta a aprovecharla. La alegría se hace fácilmente burlona con burla amistosa y franca y los burlados procuran defenderse contestando a la alusión que los zahiere, en un *retruque* de sentido equívoco y punzante. Estas manifestaciones de cordial travesura y malicia han llegado hasta la poesía y tienen formas consagradas por la costumbre en las *payadas* y en las *relaciones* del baile. Cuando dos paisanos cantan juntos alternándose, el tema adquiere indefectiblemnete a poco andar, carácter personal y zumbón.

Z— Ya se florió demasiao
En la milonga amigazo;
Yo le pedí la presilla
Y usté me dio todo el lazo,
Me ganará, pues ya veo
Que tiene recursos fijos:
Yo soy solo... con hermanos
Y usté es *con...padre* y con hijos.

X— No soy compadre, se engaña,
Que en esto no hay compadrada
Y la juego porque tengo
La guitarra bien templada.
Cada cual tiene su gracia
En este mundo, paisano:
Yo en el canto soy un taita
Y usté es *pa...bolear* baquiano.

Z— No tan pavo *como usté* ..
Se imagina, Ño Mateo,
Mire que hay de muchas marcas
En el ganao de un rodeo.

Tal vez los cantos se pasan
Con cantores muy filosos:
Mis versos son desabridos,
Los suyos *son...sospechosos.*[5]

Más curioso todavía es este contrapunto entre el hombre y la mujer que bailan un pericón; porque en tal caso hasta la simpatía amorosa afecta más frecuentemente que el tono de una deferencia recíproca, el de una lucha, el de un verdadero duelo de palabras.

Si más de una vez debieron ser los versos del pericón motivo de ruptura y enemistad entre los enamorados, las *payadas* y el juego tuvieron a menudo con el excitante de las bebidas malas, un fin sangriento. La última razón de un vencido no es siempre la palabra y el puñal se ofrece en la cintura, como una tentación, a la mano del gaucho: el baile, el canto, el juego acaban para muchos en pelea. Es fama que los gauchos no hieren con intención de muerte cuando riñen entre sí; quieren marcar al contrario en señal de triunfo y por lo mismo no luchan sino en regla; antes que usar como los europeos de traición renunciarían a la venganza. La muerte de un combatiente es para el otro una *desgracia* que le obliga a abandonar el pago con el favor de los suyos, ante la amenaza de la policía. El paisanaje en efecto no ve en

5 Versos del doctor Elías Regules.

El doctor Elías Regules, que es sin disputa posible, una de las personalidades más sanas y capaces del país, ha mostrado siempre la más entusiasta afición a las cosas de nuestra buena tierra y en particular al gaucho Tiene de éste, las mejores cualidades la generosidad, la bondad que se disimula en varonil rudeza, la malicia socarrona, la energía, la altivez a toda prueba cuando el caso lo requiere. Ha fundado la Sociedad Criolla de la que es presidente perpetuo y ha compuesto excelentes versos criollos. Es él quien debería hacer para el Uruguay, el estudio de la poesía gauchesca.

ésta, un auxiliar de su existencia; la conoce exclusivamente por sus abusos y lejos de entregarle un *desgraciado,* lo ayuda cuanto puede. La justicia criolla no tiene más brazo que el del paisano armado con un cuchillo y defendido con un poncho. El perseguido por la justicia goza en la campaña las mismas atenciones que sus pobladores dispensan generosamente a todo el mundo.

Las distancias enormes sin otro medio de comunicación que el caballo, obligan a hacer paradas frecuentes en los viajes largos y no hay para ello albergues ni fondas; porque los caminantes son pocos y no bastarían a sostenerlos. La hospitalidad abre a todos por igual los ranchos y el viajero come y duerme en ellos sin que jamás se le cobre ni reciba nada. El desinterés pecuniario, el desprendimiento es una de las virtudes características del gaucho. Las condiciones de su existencia no admiten mejoras cuando se tiene apenas lo indispensable y el ahorro que es por eso casi inútil, adquiere cierto aspecto de avaricia repugnante. El *pulpero,* invariablemente *gringo,* es quien va juntando las monedas que los paisanos hacen correr *porque son redondas.*

La *pulpería* es la distracción ordinaria del gaucho; las grandes faenas comunes constituyen el mayor atractivo de su vida. Leopoldo Lugones ha dado la impresión fuerte de una de ellas en estas palabras:

«A medida que el oriente iba sonroseándose como un niño entre bucles de oro, notábanse por el confín largas polvaredas. Un rumor semejante al del pampero, empezaba a dilatarse en la serenidad. Allá lejos tropas de avestruces y de venados pasaban huyendo al sesgo. De todos los puntos del horizonte empezaban a converger los gavilanes. Y de pronto, en la primera iluminación solar, coronando el próximo ribazo verde,

aparecía encrespado de cuernos y de crines, el innumerable arreo. Centenares de toros y de caballos salvajes, interpolados con bestias del desierto, huían cuesta abajo como aventados por el poncho del pajonal, y detrás, en sus caballos sudorosos, jinetes desmelenados, alto el rebenque, azuzaban con bárbara gritería. Abiertos en abanico, habían abrazado los campos en desmesurado sector, convergiendo luego hacia el rodeo previsto, donde los que se quedaron, con el patrón a la cabeza, cerraban el círculo de conquista y de muerte. Entonces entraban a operar las boleadoras y los lazos, adoptados del indio aborigen Magníficos jinetes, empinados en los estribos, atropellaban revoleando el zumbante racimo o la certera «armada» con brazo formidable; y lo que caía sano de fractura, iba recibiendo la marca mordiente que labraba el cuadril con su signo pintoresco o su letra tosca Aquello era un campo de batalla. Allá por los badenes y vizcacheras habían rodado algunos, hiriéndose con sus caballos y matándose a veces. Las cornadas y coces de los animales enfurecidos multiplicaban el riesgo. Un estuoso jadeo de fiebre, de chamusco y de sudor polvoriento, agobiaba con fatiga de pelea. Sembrado quedaba el campo de animales heridos, unos por el enredo del lazo y de las bolas, otros por las cimitarras de desjarretar a la carrera, en ancho tajo· aquí ese bagual de cola aborrascada en borla bravía por los abrojos del desierto; más allá aquel toro agresivo, cegado por la visera sangrienta que le formaba un colgajo en su propio cuero sajado al efecto sobre los ojos. Un descanso jubiloso antecedía la gran «cuerada» de la tarde. Era el monstruoso banquete de carne para hombres, perros y aves de presa. Los chifles de cuerno entretallado con rústicas figuras, encendían borracheras triunfales. Junto a los fogones inmensos, hombres sentenciosos, enguantados de sangre, comentaban las peripecias del día, dibujando marcas en el suelo o limpiando los engrasados dedos con lentitud sobre el empeine de la bota. En los corrales repletos atronaban los balidos; y allá por la llanura asoleada sin una sombra, los grupos de animales escapados levantaban las últimas polvaredas.» [6]

---

6 Conferencia *A campo y cielo* leída el 10 de mayo de 1913. Versión de la prensa.

Sus ocupaciones aguzan extraordinariamente los sentidos del gaucho. Sarmiento ha trazado en la primera parte de su *Facundo* retratos del rastreador y el baquiano: el lector debe conocer esas páginas. La huella que el paso de su caballo deja en el suelo es suficiente para que él sepa de quien era el animal, si iba cargado y despacio o ligero; un ruido imperceptible para los demás revela a su mente los hechos remotos; conoce en la fuga de las bestias, en el vuelo de las aves, por la particularidad del caso, el motivo que los provoca; se encamina entre tinieblas sin vacilaciones hacia el punto perdido en la inmensidad indistinta, en que puede vadearse un río; tiene en la memoria impreso con los menores accidentes el mapa del país. Al mismo tiempo la vida solitaria imprime a su espíritu una serenidad resignada algo triste en el fondo. El gaucho sabe con minuciosidad infinitas cosas de la tierra y de los animales y siente sobre todo eso, vago y flotante, un misterio que no turba su conciencia tranquila; es religioso y supersticioso, pero ni su piedad que es muy rudimentaria, ni la superstición estorban su pleno dominio sobre sí y cuanto lo circunda: ve la mano de Dios en los castigos providenciales, confía en las reparaciones misericordiosas de su justicia, menos inhumana que el destino de este mundo, y así mezcla a Dios con los hombres y lo aleja de ellos un poco arbitrariamente según los casos. No tiene seguridad completa respecto de los muertos: a su rededor muchos han visto sus fantasmas y cree recelosamente en éstos; no es pues difícil que llegada una ocasión propicia se asuste y alguno lo sorprenda. En cuanto a sus semejantes, una antigua experiencia heredada le enseña a ser precavido; los trata con respeto y generosidad en las buenas relaciones; con des-

confianza y altivez desde que descubre una sombra de mala voluntad en ellos.

Falto de toda organización social que mantenga a cada individuo en una esfera propia y libre, el gaucho se abandona a la influencia dominante de la superioridad personal. Las relaciones ordinarias jerarquizan al paisano dentro de su grupo y levantan sobre todos los demás a uno o varios sujetos que se tienen y disputan por mejores y más fuertes. El caudillismo unipersonal o múltiple, y en este caso la constitución de bandos hostiles, nacen tan naturalmente en nuestra tierra como sus plantas indígenas. De aquí, un principio de rivalidad y lucha, que opuesto a la opresión abusiva de las autoridades es la rebeldía y desencadenado entre grupo y grupo es la guerra civil.

El canto acompaña al gaucho en la monotonía de su existencia errante y solitaria, un canto acordado al tono de sus sentimientos íntimos, la tristeza, e inspirado en su virtud más apreciada, el valor contra los demás hombres, o en su dicha más apetecida, la ventura de los amoríos. Su poesía es uniforme y triste como su destino, cuando es honda: parece el lamento del alma no satisfecha de una adversidad constante, en sus mayores atractivos, los lances de amor y de lucha. El gaucho se burla y juega en los cantos de ingenio; pero cada vez que brota de su corazón una palabra emocionada, se queja y llora el desamparo de la vida. Esta ha sido con él, avara de sus dones.

El gaucho ha desaparecido ya casi por completo; el progreso material ha aniquilado su existencia; lo ha atado a un punto fijo, lo ha mezclado al extranjero moral e intelectualmente inferior, aunque más sosegado por egoísmo. En las regiones del Plata hay más

sangre de gaucho derramada estérilmente en la tierra que presa en las arterias de la vida.

«El gaucho —escribe L. Lugones— aceptó su derrota con el reservado pesimismo de la altivez. Ya no necesitaba de él la patria injusta, y entonces se fue él, generoso Herido al alma, ahogó varonilmente su gemido en canciones Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, despacito, porque no vayan a creer que es de miedo, con la última tarde que iba empardando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta. Y sobre su vaga inmensa tumba, que es todo el suelo argentino donde se combatió por la patria, por la civilización, por la libertad, podemos comentar su destino, a manera de epitafio, con sus propias palabras homéricas de tributo a la memoria de los bravos: Ha muerto bien. Era un hombre».[7]

En diciembre de 1872 se publicó en Buenos Aires un pequeño libro de versos criollos que obtuvo en seguida en las Repúblicas Argentina y Uruguaya, un éxito superior al de cualquier obra nacional y extranjera: era *El gaucho Martín Fierro* por José Hernández. Está hecho sin arte, sin orden, sin corrección. Martín Fierro mismo cuenta sus desgracias; hacia el fin lo interrumpe otro paisano, Cruz, para decir también las suyas; en las diez últimas estrofas el autor concluye el relato.

El asunto no tiene interés extraordinario. Martín Fierro deja su rancho, con mujer e hijos, para servir en la frontera contra los indios, engañado por el Juez de Paz con promesas de buena retribución y pronto regreso. La vida le es más dura en el fortín, hambriento, desnudo, explotado por el jefe que lo hace

7 Conferencia *A campo y cielo* antes citada.

trabajar en sus chacras y por su socio el pulpero gringo, que en los ataques de la indiada; deserta y vuelve a su pago; pero de cuanto buscaba, sólo queda en pie una tapera; su mujer, sus hijos, han desaparecido, aquélla, arrastrada por el hambre al techo de su protector, éstos, perdidos y abandonados al socorro humillante de los extraños. Martín Fierro se ve obligado a vagar huyendo como desertor, de la policía. Cierta noche se llega a un baile y excitado por la bebida riñe con un negro y lo mata. Otra vez, de paso en una pulpería, ofendido y provocado por un terne del lugar, también lo pelea y deja tendido y despanzurrado. Más adelante, sorprendido por una partida policial, se defiende como puede, y ayudado por el sargento de ella, el viejo gaucho Cruz, se deshace de sus perseguidores matándolos o corriéndolos, y va por fin a guarecerse entre los indios.

¿Qué hay en esta obra que valga su popularidad? Nada o muy poco en el tema: es la narración suelta de sucesos vulgares y sabidos. Su mérito estriba todo en el espíritu y la forma. Alejandro Magariños Cervantes había iniciado con *Celiar* (1852) la poesía de asunto gauchesco;[8] Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo habían adoptado en motivos casi siempre ajenos a la existencia ordinaria del gaucho, su manera de ser y hasta de hablar. Faltaba unir esos elementos para que tuvieran en la poesía como en la realidad, vida propia, y esto es lo que por primera vez aparece en *Martín Fierro*.

El protagonista es un gaucho cantor y es él quien narra con la idiosincrasia del paisano sus malaventuras; así hay en la forma de su canto una armonía más

8 No olvido, aunque omito, algún ensayo anterior.

clara y natural con el fondo; porque traduce el pensamiento en las imágenes recogidas a su paso entre las cosas y los hombres de nuestro campo, en su frase acompasada y lenta, en su palabra parca y oportuna.

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela:
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria,
Con el cantar se consuela.

Cuando José Hernández compuso esta obra estaba aún fresco en la memoria de todos el triunfo de Estanislao del Campo con su *Fausto* (1870); Martín Fierro alude a él varias veces, con velada intención como lo hace el autor en la carta prólogo:

Yo he visto muchos cantores
Con famas bien obtenidas,
Y que después de alquiridas
No las quieren sustentar:
Parece que sin largar
Se cansaron en partidas.

Más ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar;
Nada lo hace recular,
Ni los fantasmas lo espantan:
Y dende que todos cantan
Yo también quiero cantar.

Más adelante el sargento Cruz alaba su habilidad en el canto con forma aún más campesina:

A otros les brotan las coplas
Como agua de manantial;
Pues a mí me pasa igual

Aunque las mías nada valen:
De la boca se me salen
Como ovejas de corral.

Que en puertiando la primera,
Ya la siguen las demás,
Y en montones las de atrás
Contra los palos se estrellan,
Y saltan y se atropellan
Sin que se corten jamás.

Y aunque yo por mi inorancia
Con gran trabajo me esplico,
Cuando llego a abrir el pico,
— Téngalo por cosa cierta, —
Sale un verso y en la puerta
Ya asoma el otro el hocico.

Estas pocas estrofas muestran ya al gaucho en uno de sus aspectos más característicos: el alarde que encierra un desafío o descubre una rivalidad hasta en la ironía de fingida modestia. El retrato entero de aquél, trazado a grandes toques, sigue en la primera parte del poema, a la introducción sobre el canto.

Con la guitarra en la mano
Ni las moscas se me arriman;
Naides me pone el pie encima,
Y cuando el pecho se entona
Hago gemir a la prima
Y llorar a la bordona.

Yo soy toro en mi rodeo
Y toraso en rodeo ajeno;
Siempre me tuve por güeno,
Y si me quieren probar,
Salgan otros a cantar
Y veremos quién es menos.

No me hago al lao de la güella
Aunque vengan degollando;
Con los blandos, yo soy blando,
Y soy duro con los duros;
Y ninguno en un apuro
Me ha visto andar titubiando.

En el peligro ¡qué Cristos!
El corazón se me ensancha;
Pues toda la tierra es ancha,
Y de esto naide se asombre:
El que se tiene por hombre
Andequiera hace pata ancha.

Soy gaucho y entiendanló
Como mi lengua lo esplica;
Para mí la tierra es chica
Y pudiera ser mayor;
Ni la víbora me pica,
Ni quema mi frente el sol.

Nací como nace el peje
En el fondo de la mar;
Naides me puede quitar
Aquello que Dios me dio;
Lo que al mundo truje yo
Del mundo lo he de llevar.

Mi gloria es vivir tan libre
Como pájaro del cielo;
No hago nido en este suelo
Ande hay tanto que sufrir;
Y naides me ha de seguir
Cuando yo remonto el vuelo.

Yo no tengo en el amor
Quien me venga con querellas;
Como esas aves tan bellas
Que saltan de rama en rama,
Yo hago en el trébol mi cama
Y me cubren las estrellas.

Y sepan cuantos me escuchan
De mis penas el relato,
Que nunca peleo ni mato
Sino por necesidá;
Y que a tanta alversidá
Sólo me arrojó el mal trato.

Así es en efecto Martín Fierro; bueno y pacífico, sólo menciona como antecedentes suyos en el poema, la vida en familia y el trabajo con las alegrías ruidosas de las *yerras* y las sabrosas pláticas nocturnas a la luz escasa de un fogoncito. Precisamente por tranquilo de conciencia, se queda en el *boliche* cuando la autoridad viene a reclutar gente para la frontera: no conoce aún bien el mundo; no admite ni cree que exista de parte de los hombres un mal que no sea castigo y sabe que él no lo merece. La experiencia va a demostrarle lo contrario.

Junta esperiencia en la vida
Hasta pa dar y prestar,
Quien la tiene que pasar
Entre sufrimiento y llanto:
Porque nada enseña tanto
Como el sufrir y el llorar.

Viene el hombre ciego al mundo
Cuartiándolo la esperanza,
Y a poco andar ya lo alcanzan
Las desgracias a empujones;
¡Ju'e pucha! que hay liciones
El tiempo con sus mudanzas!

En el fortín sufre hasta no poderlo más, la opresión de un régimen bárbaro: se le obliga a trabajar para su jefe sin pago alguno; tiene que ganar para los gastos de la pulpería cazando avestruces y sabe que el pulpero lo saquea en sociedad con el coronel; éste le roba

un caballo arrancado a los indios en buena guerra; a todo instante lo veja la amenaza de una paliza y el cepo; llega a verse desnudo. Después de soportarlo todo, cuando comprende que eso no termina, se rebela contra la situación inicua en que se le ha puesto, sin violencia, del modo más inocente: huyendo. Su fuga, la deserción, basta para colocarlo en calidad de perseguido por criminal, bajo las garras de la policía. No es un espíritu levantisco y desordenado lo que lo impulsa a la vida errante y al odio de la autoridad; es su conciencia de hombre, el sentimiento de la propia dignidad. Piensa volver a su existencia antigua, a su rancho, a su mujer, a sus hijos.

No hallé ni rastro del rancho;
¡Sólo estaba la tapera!
Por Cristo, si aquello era
Pa enlutar el corazón.
Yo juré en esa ocasión
Ser más malo que una fiera.

¡Quién no sentiría lo mesmo
Cuando así padece tanto!
Puedo asigurar que el llanto
Como una mujer largué.
¡Ay, mi Dios, si me quedé
Más triste que Jueves Santo!

Sólo se oiban los aullidos
De un gato que se salvó;
El pobre se guareció
Cerca, en una viscachera.
Venía como si supiera
Que estaba de vuelta yo.

Al irme dejé la hacienda
Que era todito mi haber.
Pronto debíamos volver

Sigún el Juez prometía,
Y hasta entonces cuidaría
De los bienes la mujer.

. .. .

Después me contó un vecino
Que el campo se lo pidieron,
La hacienda se la vendieron
En pago de arrendamientos,
Y qué sé yo cuántos cuentos;
Pero todo lo fundieron.

Los pobrecitos muchachos
Entre tantas aflicciones,
Se conchabaron de piones.
¡Mas que iban a trabajar
Si eran como los pichones
Sin acabar de emplumar!

Por ahí andarán sufriendo
De nuestra suerte el rigor.
Me contaron que el mayor
Nunca dejaba a su hermano.
Puede ser que algún cristiano
Los recoja por favor.

Y la pobre mi mujer
¡Dios sabe cuanto sufrió!
Me dicen que se voló
Con no sé qué gavilán,
Sin duda a buscar el pan
Que no podía darle yo

No es raro que a uno le falte
Lo que a algún otro le sobre.
Si no le quedó ni un cobre,
Sino de hijos un enjambre
¡Qué más iba a hacer la pobre
Para no morirse de hambre!

Su destino determinado desde entonces por una fatalidad ineludible, es echarse al campo inmenso y solitario. Durante el día se podrá acercar a las casas, atento y vigilante, para que no lo sorprenda la policía; al oscurecer un pajonal cualquiera le servirá de asilo contra toda asechanza. No tiene más seguridad que su valor ni más bien que la vida; nada lo ata a sus semejantes; ni la gratitud, porque recibido al paso un favor, debe huir en seguida del lugar. Así anda vagabundo en la tierra con el recuerdo de un bienestar perdido por culpa ajena, sin esperanza fija, sin consuelo, sin ideal. Acosado como una fiera se refugia de los hombres en el seno de la naturaleza.

Su esperanza es el coraje,
Su guardia es la precaución,
Su pingo es la salvación,
Y pasa uno en su desvelo
Sin más amparo que el cielo
Ni otro amigo que el facón.

Es realmente un hijo libre del suelo patrio; su existencia no está encausada en la rutina de una reglamentación minuciosa; todos sus actos parecen primitivos y revelan el alma joven de una humanidad nueva. No por eso es alegre su alma: la vida no sonríe en todos los pueblos como en Grecia; el hombre americano es triste; siente sobre sí el peso de una opresión íntima y misteriosa. No es el autoritarismo abusivo, su enemigo más fuerte. Contra éste puede a lo menos luchar y se sustrae a su alcance huyendo; pero no tiene armas contra el enigma que apaga insatisfechas en su pecho todas las aspiraciones y convierte de este modc sus días, en un montón de cenizas faltas de color y recuerdos amables.

Martín Fierro es un verdadero gaucho: su más hondo sentimiento, o mejor dicho la condición de todos sus sentimientos, de su vida íntima, es la resignación triste a una fatalidad incomprensible y contraria. Tiene además el amor de la libertad y de su tierra, el alarde de sus cualidades, la alacridad del esfuerzo sobresaliente; es altivo y valeroso con generosidad: desprecia el peligro y la muerte; odia a la autoridad y al extranjero. Dice de los gringos alistados en el fortín, que

No hacen más que dar trabajo,
Pues no saben ni ensillar;
No sirven ni pa carniar;
Y yo he visto muchas veces,
Que ni volteadas las reses
Se les querían arrimar.

Y lo pasan sus mercedes
Lengüeteando pico a pico,
Hasta que viene un milico
A servirles el asao.
Y eso sí, en lo delicaos
Parecen hijos de ricos.

Si hay calor, ya no son gente,
Si yela, todos tiritan.
Si usté no les da, no pitan
Por no gastar en tabaco;
Y cuando pescan un naco,
Uno al otro se lo quitan.

Cuando llueve se acoquinan
Como perro que oye truenos.
¡Qué diablos! Sólo son güenos
Pa vivir entre maricas;
Y nunca se andan con chicas
Para alzar ponchos ajenos.

Pa vichar son como ciegos;
No hay ejemplo de que entiendan,
Ni hay uno solo que aprienda,
Al ver un bulto que cruza,
A saber si es avestruza
O si es jinete o hacienda

Si salen a perseguir,
Después de mucho aparato,
Tuitos se pelean al rato
Y va quedando el tendal.
Esto es como en un nidal
Echarles güevos a un gato

La impresión general de la obra responde con extricta exactitud al carácter del gaucho y a su vida. Toda ella emana una tristeza humilde que no brota sólo de los incidentes desgraciados ni en particular de cada cosa aislada, sino de su conjunto y de su esencia. En Martín Fierro está como resumida la suerte común de su condición social, y aún más que esto, su manera de ser, su espíritu; en él vive toda su raza, y así encierra en su individualidad bien definida un valor representativo de nuestra genuina población rústica.

La inspiración proviene efectivamente, de una realidad sentida en todos sus detalles. Dondequiera que el libro se abra se tropezará en el desarrollo de la narración con mil pormenores peculiares del asunto y de su medio. Así por ejemplo, el gaucho pelea a su estilo propio y no como un hombre de cualquier país: cuando siente cerca a la policía, ata su caballo al pasto para tenerlo fijo en un punto conocido y poder librarlo en un apuro, sin perder tiempo; se quita las espuelas para no enredarse en ellas; atacado por varios enemigos, mientras de unos se defiende con su cuchillo, echa frente a los otros, reculando, una punta del poncho, y

cuando sus perseguidores la pisan, de un tirón seco, hace que den con su cuerpo en tierra, o recogiendo en el suelo un montón de polvo, se lo arroja a la cara para cegarlos. Para Martín Fierro el degüello es la cosa más natural; no lo horroriza el dolor de las carnes desgarradas, el espanto de la garganta abierta, la tremenda situación del hombre inerme y vencido a quien en la plenitud de su conciencia, se le corta de oreja a oreja el cuello, para que las palpitaciones de su misma vida lo desangren y acaben.

Ahí no más me tiré al suelo
Y lo pisé en las paletas,
Empezó a hacer morisquetas
Y a mezquinar la garganta...
Pero yo hice la obra santa
De hacerle estirar la jeta.

Si de lo humano se pasa en el examen del poema, a las cosas de la tierra, puede observarse igualmente su fidelidad al asunto en todas las circunstancias de la acción aunque en ninguna parte haya más que ligeras indicaciones sobre esto.

Es en la forma, en las imágenes, donde mejor se advierte la influencia de la naturaleza. El autor ha querido olvidarse y se ha olvidado mientras componía a *Martín Fierro*, de todas sus impresiones extrañas al campo: sus versos llenos de comparaciones y figuras, son por éstas, aún más que por su fondo, genuinamente rioplatenses.

José Hernández ha empleado el verso y la lengua del gaucho; lo obligaba en cierto modo a ello el haber puesto el relato en boca de su protagonista. Sin embargo pudo y debió evitar el prosaísmo ramplón de

una fraseología sin nervio ni colorido, abundante en sus estrofas.

Es sensible que varios cuadros, —las *yerras*, las conversaciones gauchescas, alguna escena del fortín, el combate con los indios, el baile, etc.— que debieron ser prolijamente descriptos, se hallen apenas indicados en vagas alusiones. Es cierto que un gaucho como Martín Fierro nunca hubiera insistido en los detalles de faenas y ocurrencias conocidas por todos sus semejantes y por consiguientes inútiles en su narración; pero el autor pudo ingeniarse de otra manera y presentar por sí, lo que era impropio que hiciera su personaje.

De todos modos, a pesar de sus defectos, esta obra es la más nacional del Río de la Plata, el más exacto exponente de su primitiva población criolla.

José Hernández [9] publicó una continuación de su obra, *La vuelta de Martín Fierro*. Es muy interesante en los detalles, pero exagerada y como caricaturesca. Contiene sin embargo la mejor parte de la producción de Hernández en los *Consejos de Martín Fierro a sus hijos:*

> Yo nunca tuve otra escuela
> Que una vida desgraciada,
> No extrañen si en la jugada
> Alguna vez me equivoco;
> Pues debe saber muy poco
> Aquel que no aprendió nada.

9 Nació José Hernández en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1834 Sirvió en las guerras civiles hasta su caída a Rosas, después a Urquiza y por último a López Jordán Vivía en un hotel de Buenos Aires y preparaba la sublevación de éste mientras compuso la primera parte de *Martín Fierro* Fue ministro en Corrientes, senador provincial en Buenos Aires y en distintas ocasiones periodista. Murió el 21 de octubre de 1886.

Hay hombres que de su ciencia
Tienen la cabeza llena;
Hay sabios de todas menas;
Mas digo sin ser muy ducho:
Es mejor que aprender mucho
El aprender cosas buenas.

....

Las faltas no tienen límites
Como tienen los terrenos.
Se encuentran en los más buenos,
Y es justo que los prevenga:
Aquel que defecto tenga,
Disimule los ajenos.

Al que es amigo, jamás
Lo dejen en la estacada,
Pero no le pidan nada
Ni lo aguarden todo de él.
Siempre el amigo más fiel
Es una conducta honrada.

Ni el miedo ni la codicia
Es bueno que a uno lo asalten;
Ansí no se sobresalten
Por los bienes que perezcan.
Al rico nunca le ofrezcan
Y al pobre jamás le falten.

Bien lo pasa hasta entre Pampas
El que respeta a la gente.
El hombre ha de ser prudente
Para librarse de enojos,
Cauteloso entre los flojos
Moderado entre valientes.

....

El trabajar es la ley
Porque es preciso alquirir.
No se espongan a sufrir
Una triste situación:
Sangra mucho el corazón
Del que tiene que pedir.

Debe trabajar el hombre
Para ganarse su pan;
Pues la miseria en su afán
De perseguir de mil modos,
Llama en la puerta de todos
Y entra en la del haragán.

....

Por esperiencia lo afirmo,
Más que el sable y que la lanza,
Suele servir la confianza
Que el hombre tiene en sí mismo.

Nace el hombre con la astucia
Que ha de servirle de guía.
Sin ella sucumbiría;
Pero sigún mi esperiencia
Se vuelve en unos prudencia
Y en los otros picardía.

Aprovecha la ocasión
El que es hombre inteligente,
Y tenganló bien presente,
— Si al compararla no yerro —
La ocasión es como el fierro:
Se ha de machacar caliente.

Muchas cosas pierde el hombre
Que a veces las vuelve a hallar;
Pero les debo enseñar,
Y es bueno que lo recuerden:
Si la vergüenza se pierde
Jamás se vuelve a encontrar.

....

Respeten a los ancianos:
El burlarlos no es hazaña;
Si andan entre gente estraña
Deben ser muy precabidos,
Pues por igual es tenido
Quien con malos se acompaña.

La cigüeña cuando es vieja,
Pierde la vista, y procuran
Cuidarla en edá madura
Todas sus hijas pequeñas:
Apriendan de las cigüeñas
Este ejemplo de ternura.

Si les hacen una ofensa,
Aunque la echen en olvido,
Vivan siempre prevenidos,
Pues ciertamente sucede
Que hablará muy mal de ustedes
Aquel que los ha ofendido.

....

Procuren de no perder
Ni el tiempo, ni la vergüenza;
Como todo hombre que piensa
Procedan siempre con juicio
Y sepan que ningún vicio
Acaba donde comienza.

Ave de pico encorvado
Le tiene al robo afición —
Pero hombre de razón
No roba jamás un cobre —
Pues no es vergüenza ser pobre
Y es vergüenza ser ladrón.

Mayo 27 de 1914.

LEOPOLDO LUGONES

SU POESIA

Leopoldo Lugones nació en Río Seco de la provincia de Córdoba en la República Argentina el 13 de julio de 1874 y se formó lejos de Buenos Aires.

El mismo ha contado la primera impresión y el origen de su vida intelectual.

«En 1882 vivía —dice— con mis padres en el Ojo de Agua, villorio casi fronterizo, entonces, de Santiago del Estero. La escuela local conservaba restos de una de aquella bibliotecas:[1] Los consabidos tomos en tela verde, con el escudo argentino, dorado sobre la cubierta. Prestóme cierta vez el maestro, uno de esos libros: *Las metamorfosis de los insectos.* Aquello fue la primera luz de mi espíritu, la sugerencia de la honda fuente que venía a revelarme el amor de la naturaleza por medio de la contemplación científica. Y *yo sé* que esto ha constituido la determinación profunda de mi vida intelectual. Mi predilección por las ciencias naturales, que contribuí a instituir como fundamento de la enseñanza, débolas a ese estudio infantil. De ahí partieron mis observaciones sobre el nido sepulcral del necróforo, el panal de la avispa airada, la coraza azul del escarabajo que conforme al símbolo de los antiguos panteones, lleva como el mundo, una bóveda cerúlea sobre su vientre negro. Así llegué a comprender la vida del agua ante cuyo cristal tiembla la libélula como una brújula loca. Y la industria de la hormiga acérrima, y la ocupación del abejorro que lleva los mensajes de las flores, atareado como un cartero rural.

«Durante la noche, mientras andaba sumisa y hábil la costura materna, el padre leía otro libro de la descabalada biblio-

---

1 Se refiere a las bibliotecas populares creadas por Sarmiento.

teca: *La Jerusalem Libertada* del insigne Torcuato. Y recuerdo que me conmovió hondamente la leyenda de la selva encantada, con sus árboles sangrantes y sus láminas de pavoroso dibujo. Así conocí la poesía y vino a mi alma la Italia melodiosa, en aquella aldea serrana, bajo el silencio fecundo de la noche campestre, junto a los pequeños Ramón y Santiago que dormían en sus cunas, rubio el uno como un pollito, morenillo el otro como un perdigón».

Ha dicho también como aprendió en los cantos de su madre acompañados con guitarra, el ritmo de sus primeros versos, y como influyó en su vocación literaria el ejemplo de un paisanito que se ganaba la vida recitando entre el gauchaje en los departamentos de su comarca, el *Martín Fierro*.

Lugones tenía poco más de veinte años cuando Rubén Darío inició en la capital argentina el movimiento literario de todos conocido. Abandonó entonces su provincia y se presentó en el Ateneo. Allí leyó con sorpresa y admiración de los innovadores y revolucionarios, cosas más nuevas y rebeldes que las esperadas. Se alistó en el partido socialista y publicó en el periódico «La Montaña» artículos formidables. Después de haber acompañado algún tiempo en la prensa a José Ingenieros pasó a la redacción de «El Tiempo». Rubén Darío escribió sobre él en este diario, para darlo a conocer, un artículo de sumo elogio. Ambos poetas fueron compañeros de oficina en la Dirección General de Correos y Telégrafos, donde sin menoscabo del servicio público, al que no hacían falta, se dedicaron a sus trabajos de poesía. Leopoldo Lugones figuró más tarde entre el personal de la Instrucción Pública y tuvo a su cargo la cátedra de literatura en el Colegio Nacional. En 1911 fue secretario general de una Comisión encargada de solemnizar el centenario de Sarmiento, y escribió por designación oficial la *Historia*

de éste. Actualmente dirige en París desde enero de 1914 una publicación nueva, «La Revue Sud-Americaine».

Ha escrito en verso los siguientes libros: *Las montañas del oro* (1897), *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Lunario sentimental, con parte en prosa* (1909) y *Odas seculares* (1910). Tiene además en prosa: *La reforma educacional, El imperio Jesuítico, La guerra gaucha, Las fuerzas extrañas, Piedras liminares, Historia de Sarmiento, Didáctica y Prometeo.*

Se cuenta que en la redacción de un periódico alguien interrumpió a Lugones que estaba como de costumbre trabajando de pie, en una mesa altísima, para preguntarle por qué escribía de ese modo y él contestó enfáticamente, con arrogancia, que «así lo hacía Víctor Hugo».

...Los grandes hombres y las montañas
Es forzoso que siempre estén de pie,

—ha dicho. La anécdota puede ser falsa; pero es cierto que Lugones ha querido escribir como Víctor Hugo. *Las montañas del oro* lo evidencian. Cuando en ellas se propone definir al poeta, aunque también nombra a Homero, a Dante y a Whitman, sólo consigue representar a Hugo en esta imagen digna del modelo:

Tan fuertes son sus alas, que aquel ser de ancho aliento
Parece que en los hombros lleva amarrado el viento.
Es el gran luminoso y es el gran tenebroso.
La rubia Primavera lo elige por esposo.
El se acuesta con todas las flores de las cimas.
Las flores le dan besos para que él les dé rimas.

Proclama con él, que es Dios quien suscita a los poetas cuando ha preparado su aparición en el mundo,

—Cuando sobre las cumbres del pensamiento humano
La noche se constela de lejanos fulgores,
Cuando las grandes lenguas del viento dan rumores
Inauditos y cuando sobre esas cumbres flota
La inefable caricia de una armonía ignota,—

para que sean entre los hombres como columnas de ideas que los guíen a su destino. «Dios no trabaja en vano» —afirma.

Comparte su ideal imposible y generoso de progreso total y fácil e incurre en su constante abuso de la luz y la sombra contrapuestas como elementos simbólicos de una poesía dualista y antitética.

Substituir la noche por la aurora, y el falso
Culto por la evidencia de la luz, y el cadalso
Por el libro; ser astro, ser cumbre, ser progreso;
Sentir sobre la frente la dicha como un beso
Floral; prender al flanco de la tiniebla el rayo
Cual flamígera espuela; contradecir el fallo
De los siglos; dar cimas a la conciencia augusta;
Romper los viejos moldes de la creencia injusta;
Confiscar a la sombra su vasto calabozo;
Anegar las tinieblas en un vasto alborozo:
Deshacer para siempre las coronas de espinas;
Sembrar modernas rosas sobre el altar en ruinas.
Desencajar las claves del formidable techo
Que encubre la sombría negación del derecho;
Bautizar con vitales perfumes toda frente;
Exprimir frescas uvas sobre el deseo ardiente;
Desafiar las borrascas con la altivez de un cedro
Secular; pedir cuentas a César como a Pedro
—«César que mata y Pedro que miente»; —alzar la mano
Hasta la consagrada mejilla del tirano,
Y con el mismo esfuerzo que inicia la venganza,
Ante el culto de muerte proclamar la Esperanza...

Como Hugo, traduce el pensamiento en amplificaciones enormes de imágenes sencillas y lo hace familiar en la expresión de palabras comunes y a veces groseras. Su verso admite hasta los vocablos que la decencia rechaza; en él imprimen los «sobacos» su hedor bravío.

La cima es el esfuerzo visible del abismo
Que lucha en las tinieblas por salir de sí mismo.

La alondra y el sol tienen de común estos puntos:
Que reinan en los cielos y se levantan juntos.

...Los arrabales del cielo son las cumbres.

El Tío Sam es fuerte. Arraigada en su ombligo
Tiene la cepa de Hércules.

Por fin el parecido no hubiera sido completo entre el poeta de la República Argentina y el de Francia si ambos no hubiesen caído en las mismas frecuentes y claras contradicciones. En los dos el entusiasmo, la violencia pasional salva o rompe las vallas de la razón. Dios en *Las montañas del oro*

Es el primer tirano y es el primer verdugo;
La libertad la niega, la ciencia le suprime;

y no obstante, desde «el seno de una inmutable calma» habla con «tres grandes voces: el trueno, el mar y el viento», rige el mundo y la suerte de las razas y tiene para comunicarse con los hombres una clase de emisarios privilegiados, los poetas...

Víctor Hugo es sin duda alguna el gran inspirador de Leopoldo Lugones en su primer libro; otros han influido también poderosamente en su poesía, pero sin

arrebatar un solo instante a aquél su preeminencia. *Las montañas del oro* que en su *Introducción* se anuncian por el fondo y la forma a la manera de Víctor Hugo, dan entrada en la *Oda a la Desnudez* a todas las perversiones baudelairianas[2] y evocan *A Histeria* con la insistencia fascinante y misteriosa de un conjuro aprendido en Edgar Poe. Todavía hay en el resto de la obra, más o menos borrosos, algunos rastros conocidos: por ejemplo. de Verlaine en la estrofa de las *Antífonas*, de Walt Whitman en las enumeraciones hímnicas del *Tercer ciclo*.

En la *Oda a la Desnudez* el poeta canta a «las mujeres de sus noches». Como Baudelaire, excita su amor industrioso con los recursos de las sensibilidades enfermizas; es al mismo tiempo refinado y bárbaro; une a las flagelaciones dolorosas, los filtros estimulantes. Su placer es un pecado y un crimen; necesita y busca la profanación y las ideas del mal; se deleita en las imágenes repelentes de la insanía.

Y las pálidas nupcias de la fiebre
Florecen como crímenes; la noche
Su negra desnudez de virgen cafre
Enseña, engalanada de fulgores
De estrellas, que acribillan como heridas
Su enorme cuerpo tenebroso Rompe
El seno de una nube y aparece,
Crisálida de plata sobre el bosque,
La media luna, como blanca uña
Apuñaleando un seno...

Palidece de amor como una grande
Azucena desnuda ante la noche.

---

2 La *Oda a la Desnudez* tuvo al principio el título general *Flores de pesadilla*, que recuerda el de las *Flores del Mal*.

¡Ah! muerde con tus dientes luminosos
Muerde en el corazón las prohibidas
Manzanas del Edén; dame tus pechos
Cálices del ritual de nuestra misa
De amor, dame tus uñas, dagas de oro,
Para sufrir tu posesión maldita,
El agua de tus lágrimas culpables,
Tu beso en cuyo fondo hay una espina!

Es la idea del pecado y del mal, lo que más lo inflama, lo que en su mente despierta las finales visiones religiosas.

Que mis brazos rodeen tu cintura
Como dos llamas pálidas, unidas
Al rededor de un ánfora de plata
En el incendio de una iglesia antigua.

...que brille tu frente de Sibila
En la gloria cirial de los altares
Como una hostia de sagrada harina,
Y que triunfes desnuda como una hostia
En la pascua ideal de mis delicias.

Yo pulsaré tu cuerpo y en la noche
Tu cuerpo pecador será una lira.

En esta *Oda a la Desnudez* y *A Histeria* es patente la deformación que el espíritu exaltado y violento de Leopoldo Lugones produce en los temas de tono suave y apagado. Su lascivia enfermiza tiene rugidos bestiales; su aprehensión de lo misterioso desmorona el universo en cataclismos. La cualidad más saliente en *Las montañas del oro* es la fuerza, un vigor natural que arrastra en su empuje a la poesía hacia lo desmedido y lo enorme sin llegar nunca a lo infinito. Este aspecto de su obra engaña sobre la personalidad del poeta, que en ella aparece como un impulsivo irrefre-

nable. No lo es sin embargo; Rubén Darío lo ha llamado «apolíneo, hercúleo, perseico, davídico». Poco tiene de Apolo su pujanza; sus bríos lo hacen digno en el grado más alto de las otras calificaciones. Ni su propia fuerza lo domina; es fuerte y dueño de ella; sabe imponerle sus gustos, su voluntad. «Enorme suma de condiciones geniales apoyadas en la más potente y sana voluntad», —lo define Rubén Darío.

Gracias a una segura disciplina de sus facultades el poeta ha logrado hacer con ellas cuanto se propuso, y se ha mostrado en cada uno de sus libros con una personalidad distinta. Sin esta maravillosa aptitud para expresar de sí, lo que quiere y como quiere, su obra hubiera sido un centón informe de estilos diversos. No es fácil recoger en una confluencia y encauzar juntas las corrientes de Víctor Hugo y Edgar Poe: eso está hecho sin embargo por el poeta argentino.

Las Montañas del oro se dividen en tres ciclos: en el primero hay una como palpación de la propia alma exteriorizada en imágenes alucinantes; parece que el poeta replegado en sí mismo auscultase el torrente sordo de su vida más íntima y profunda; en el segundo se cantan las cosas de la naturaleza; el tercero resume en *El himno de las torres* una visión de toda la humanidad. Hay además entre ciclo y ciclo dos reposorios.

La *Introducción* está hecha como se ha visto, en alejandrinos pareados. Esta misma forma se encuentra en el segundo reposorio. *Laudatoria a Narciso*, donde pueden verse tres versos extraños al tipo común:

Deleite de la consunción y diré el secreto.
Su melodía en alabanza de Narciso.
¡Tus clavicordios, oh poeta Paul Verlaine!

El verso del *Primer Ciclo* es el endecasílabo asonantado, mezclado pocas veces con heptasílabos. En el *Segundo Ciclo* se emplea la métrica de pies polisilábicos en versos de medida variable y asonantados. Leopoldo Lugones se ha apartado en estos ciclos, de la tipografía usada universalmente para los versos: no los imprime a la manera acostumbrada, a cada uno en un renglón distinto; de cada estrofa hace un párrafo y en ella los separa con guiones. El *Tercer Ciclo*, sin consonancia ni asonancia, no tiene indicación de verso. igual puede considerársele como prosa o verso libre, de cadencia rítmica en unas partes y arrítmica en otras:

Canto: las altas torres
gloria del | siglo y de | coro del | suelo.
Las torres | que ven las | distancias,
las torres | que cantan | la gloria
de las buenas artes del | hierro y la | piedra.

Al mismo tiempo que se editaban *Las montañas del oro,* Lugones hacía conocer en lecturas y revistas otras poesías más nuevas [3] y con ellas iba preparando lentamente *Los crepúsculos del jardín* aparecidos ocho años después. En esta obra el poeta ha realizado su mayor prodigio: ha eliminado su cualidad más característica, la fuerza. El mismo ha dicho de *Los crepúsculos* que son

3 Véase más adelante, en el estudio sobre Julio Herrera y Reissig, lo que se refiere a las relaciones de éste con Lugones.

Pasatiempo singular
Tal vez, aunque harto inocente,
Como escupir desde un puente
O hacerse crucificar.

No son ciertamente fruto de espontaneidad ni de fácil trabajo. El mismo Lugones advierte sus dificultades:

Mas yo sudé mi sudor
En mi parte de labranza,
Y el verde de mi esperanza
Es primicia de labor.

La impresión que esta obra produce varía con las composiciones y llega a ser de unas a otras enteramente opuesta. El poeta atento siempre, sigue ya sus sentimientos ya las cosas exteriores, hasta que fija los primeros en una concepción imaginaria o realista y representa a las segundas en todos sus menores detalles expresivos de extrañeza o vulgaridad. Es un conjunto muy desigual de poesía en el que deliberadamente se han aplicado las tendencias radicales y contrarias del simbolismo vago y nebuloso y de la observación inventarial puesta en moda por la novela seudocientífica francesa. De esta manera la poesía acaba por convertirse a pesar de su retórica, en verdadera historia clínica de las emociones más sutiles y fugaces o en pequeños cuadros exóticos. No todo en ella es admirable; pero tiene toques exactísimos. revelaciones repentinas e intensas. Hasta el desconcierto de sus elementos adquiere a veces en la complejidad de esta poesía, un verdadero valor significativo de vida y belleza raras, no sujetas a ningún principio de orden.

¿Qué hay de común entre dos composiciones tan diferentes como el *Hortvs deliciarvm* y *El solterón?* Nada, sino el sentido agudo y penetrante de las emociones y las cosas, finas e inaprehensibles en el primer caso, vulgares y precisas en el segundo. No parecen de un mismo autor estas estrofas:

El crepúsculo sufre en los follajes.
Tus manos afeminan las discretas
Caricias de las noches incompletas,
Bajo una fina languidez de encajes
Y un indulgente olor de violetas.

Algo llora en los árboles espesos.
El alma enferma de divinos males,
Quiere unir en las copas inmortales,
A la inquietud ambigua de tus besos
El sabor de las églogas pradiales.

El lecho blanco se hiela
Junto al siniestro baúl,
Y en su herrumbada tachuela
Envejece una acuarela
Cuadrada de felpa azul.

En la percha del testero
El crucificado frac
Exhala un fenol severo;
Y sobre el vasto tintero
Piensa un busto de Balzac.

En ellas sin embargo está puesto con igual acierto lo que da su nota peculiar a cada estado de ánimo, a la dispersión vaga y triste en las primeras, al aburrimiento en las últimas. Sería apenas exagerado, afirmar que en *Los crepúsculos del jardín* Lugones se muestra indiferente a todos los asuntos e interesado

sólo en su ejecución. Muchas poesías, o mejor dicho — porque tal vez no son poesía — muchas composiciones valen exclusivamente por su labor técnica. Ellas no deben servir de base única al juicio que se emita sobre el libro; la mejor parte de éste se halla en *Los doce gozos;* de éstos son los sonetos siguientes [4] uno de tema sencillo y claro, los otros menos claros, menos sencillos, pero dignos de que se penetre en su oscuridad hasta el secreto de su poesía:

Cabe una rama en flor, busqué tu arrimo.
La dorada serpiente de mis males
Circuló por tus púdicos cendales
Con la invasora suavidad de un mimo.

Sutil vapor alzábase del limo
Sulfurando las tintas otoñales
Del Poniente, y brillaba en los panales
La transparencia ustoria del racimo.

Sintiendo que al azul nos impelía
Algo de Dios, tu boca con la mía
Se unieron en la tarde luminosa

Bajo el caduco sátiro de yeso,
Y como de una cinta milagrosa
Ascendí suspendido de tu beso.

(Paradisíaca).

Dormía la arboleda; las ventanas
Llenábanse de luz como pupilas;
Las sendas grises se tornaban lilas;
Cuajábase la luz en densas granas.

---

4 *Los crepúsculos del jardín* están agotados. Sirva esto de excusa al abuso de las citas. El lector no podría seguramente encontrar a mano estas poesías.

La estrella que conoce por hermanas,
Desde el cielo tus lágrimas tranquilas,
Brotó, evocando al son de las esquilas,
El rústico Belén de las aldeanas.

Mientras en las espumas del torrente
Deshojaba tu amor sus primaveras
De muselina, reveló el ambiente

La armoniosa amplitud de tus caderas,
Y una vaca mugió sonoramente
Allá por las sonámbulas praderas.

(El éxtasis).

La tarde, con ligera pincelada
Que iluminó la paz de nuestro asilo,
Apuntó en su matiz crisoberilo
Una sutil decoración morada.

Surgió enorme la luna en la enramada;
Las hojas agravaban su sigilo;
Y una araña en la punta de su hilo,
Tejía sobre el astro, hipnotizada.

Poblóse de murciélagos el combo
Cielo, a manera de chinesco biombo;
Tus rodillas exangües sobre el plinto

Manifestaban la delicia inerte,
Y a nuestro pies un río de jacinto
Corría sin rumor hacia la muerte.

(Delectación morosa).

Llenábanse de noche las montañas,
Y a la vera del bosque aparecía
La estridente carreta que volvía
De un viaje espectral por las campañas.

Compungíase el viento entre las cañas,
Y asumiendo la astral melancolía,
Las horas prolongaban su agonía
Paso a paso a través de tus pestañas.

La sombra pecadora a cuyo intenso
Influjo, arde tu amor como un incienso
En apacible combustión de aromas,

Miró desde los sauces lastimeros,
En mi alma un extravío de corderos
Y en tu seno un deguello de palomas.

(Holocausto).

Impresiones de campo *(El éxtasis, Amapola)*, exaltación vaga y anhelante sin objeto determinado *(Hortvs deliciarvm)*, correspondencias de mujer y paisajes *(Las manos entregadas)*, de estados de espíritu y actos simbólicos *(Holocausto)*, simples asociaciones de imágenes en el recuerdo *(La alcoba solitaria)*, animación artificiosa y superficial de la naturaleza *(Oceánida)*, detalles de hastío y vida opaca *(El solterón)*, siluetas de femeninas juventudes insípidas *(New Mown Hay)*, rarezas y glosas de lugares comunes *(Endecha)*, análisis de episodios vulgares *(Emoción aldeana)*; de todo en una palabra, hay algo en *Los crepúsculos del jardín:* Semejante libro sólo puede haberse inspirado en una curiosidad voluntariosa, en el capricho de expresarlo todo sin preferencias de temas ni de estilo. El poeta no entrega su alma al influjo de las cosas ni elige las cosas de acuerdo con un gusto personal: va al acaso, escoge o desecha indistintamente; ninguna predisposición de ánimo particulariza sus inclinaciones; nada cautiva de modo especial su espíritu.

Esta absoluta independencia del autor respecto de su obra, su completa desvinculación de los asuntos, hace fácilmente artificial la poesía. Cuando nada se impone al poeta en el objeto que trata, aquél conserva toda su libertad y no son las adivinaciones y las armonías inconscientes las que preparan el trabajo del artista; es éste quien a fuerza de reflexión y discernimiento desarrolla prolijamente su obra. En tal caso el movimiento espontáneo del espíritu se reemplaza a menudo con las fórmulas retóricas. Leopoldo Lugones que es fuerte y un tanto desmedido, quiso expresar delicadezas en *Los crepúsculos del jardín:* riesgo fatal de retórica. En *Las montañas del oro* sus imitaciones lo habían adiestrado en los trabajos literarios que no son la manifestación genuina de la propia personalidad: incitación al artificio por efecto de la costumbre, estímulo de retórica. Hubiera sido inexplicable que de estos antecedentes resultara un libro natural y homogéneo. La voluntad más enérgica y arbitraria tiene sus límites infranqueables; Lugones pudo ser gracias a la suya, ingenioso artista raro, pero no consiguió diversificarse en distintas naturalezas humanas: hizo con estudiada compostura, sin calor de vida ni suavidad de alma, un libro de refinamiento y humor.

Aunque en todo él fuese igual su maestría, sólo en los temas que se avienen con su temperamento debería buscarse la verdadera expresión del poeta. No sin motivo había tomado por modelo a Poe en *Las montañas del oro:* en el poeta norteamericano y en el argentino hay una común tendencia a las representaciones simbólicas. Poe es más etéreo, es dulce y triste; Lugones al contrario, es denso, macizo, sólido, más naturalmente amargo y cruel que triste. Poe abandonado a sus sentimientos se aleja de la realidad en el ensueño,

en la creación ideal; Lugones enardecido por una pasión frenética, abulta, deforma las cosas: así por caminos diferentes los dos llegan al símbolo.

La concepción simbólica no concuerda con el realismo y la vulgaridad y *Los crepúsculos del jardín* son en gran parte por sus temas, vulgares y realistas. El lector está obligado a hacer en el libro la selección de asuntos poéticos omitida caprichosamente por L. Lugones. Dejadas de lado las composiciones en que sólo el trabajo y la técnica interesan, se advierte en las demás una tendencia constante a describir lo exterior como un estado espiritual y a objetivar los sentimientos y las emociones en imágenes. Es el simbolismo. Con él aparece mezclada en dosis extrema una retórica reciente pero artificiosa como la antigua. Lugones se abandona frecuentemente a ella y concluye por cansarse y querer divertirse. De ahí, su humor, sus ganas de broma, de juego, de mentira franca. Su *pasatiempo singular* lo fatiga; para distraerse *escupe desde un puente como pudiera hacerse crucificar*, o compara el desdén que rompe un encanto de enamorado con el hiato que desarticula un verso, y en fin, lo que ya es excesivo, escribe casi tanto como la mitad de *Los crepúsculos*.

Rubén Darío tuvo una sorpresa desagradable cuando vio su obra levantada como bandera de combate por los que no la comprendían y se apresuró a amonestar discretamente a sus turibularios estrepitosos. A Lugones le esperaba una sorpresa idéntica con *Los crepúsculos del jardín;* sus bromas, sus burlas fueron acogidas en serio y proclamadas maravillas. Hubo admiradores y discípulos que repitieron con aire de majestad y convicción las palabras irónicas. El buen humor de Lugones debe ser inagotable y espeso: ante el

soberbio espectáculo histrionesco de la imbecilidad convertida en admiración clamorosa; preparó la burla más pesada que pueda concebirse: escribió su *Lunario sentimental*.

El centenario de Mayo volvió la atención de Lugones a las grandes fuentes de la poesía: la patria, la libertad, el porvenir, la condición continental y humana. En sus *Odas seculares* pudo ser con naturalidad viril y enorme. Lo había sido antes en *Las montañas del oro;* pero entonces había en sus gustos una inclinación irresistible hacia lo raro. Estaba en plena juventud, ardía en ansias de lucha; era necesario para combatir más de frente y en campo mejor deslindado que despreciara o desdeñase los temas universales. ¿Acaso los buenos y pobres burgueses no hubieran aplaudido un canto generoso y humano? Lugones habría recibido como una afrenta la aprobación de la burguesía. Han corrido los años; Lugones ha cambiado; está ahora más seguro de sí mismo, sabe que se puede cantar por amor del canto sin preocuparse de los que escuchan; se ha reconciliado con gentes que en tiempo ya remoto le eran insufribles y se ha alejado un tanto de otras a quienes no ha podido sufrir. No es ahora el socialista de las declamaciones estruendosas; hay más serenidad en su pensamiento más firme.

Las *Odas seculares* están divididas en tres partes; después de un saludo *A la Patria,* cantan *Las cosas útiles y magníficas: Al Plata, A los Andes, A los ganados y a las mieses; Las Ciudades: A Buenos Aires, A Montevideo, A Tucumán; Los Hombres: A los gauchos, Granaderos a caballo, Los próceres.*

Es lástima que Leopoldo Lugones no se haya desprendido por completo de su retórica formidable. El

asunto era esta vez bastante rico para que de él extrajese cuanto quisiera sin acudir a los recursos artificiales. Toda la civilización rioplatense entraba en el marco de su nuevo libro, con sus hombres y sus cosas, con su pasado aún vivo y su porvenir ya latente. El poeta asumía en sí la vida nacional y americana para dar en su canto una voz de poesía a las bellezas de la tierra, de los héroes, del trabajo proficuo en la nueva era pacífica y gloriosa.

Patria digo, y los versos de la oda
Como aclamantes brazos paralelos,
Te levantan ilustre, única y toda
En unanimidad de almas y cielos.

Visten en pompas de cerúleos paños
Su manto de Andes tus espaldas nobles
Y sobre ellas encubran tus cien años
Su fresca fuerza, de leales robles

La pieza más original de las *Odas seculares* es la dedicada *A los ganados y a las mieses;*[5] ella sola ocupa casi cien páginas del libro que tiene unas ciento cincuenta; es descriptiva; está hecha con pinturas de la producción ganadera y vegetal, con retratos de tipos criollos y extranjeros radicados en el país, con escenas y costumbres nacionales. Su aparente sencillez no debe engañar sobre las condiciones de arte desplegadas en esta composición: el tema es fácil; lo dan la vida y el campo y se entra por los ojos en todas estas regiones sudamericanas: lo difícil es la representación verbal, la pintura fiel al detalle común y opaco. La poesía es realista, minuciosa, fuerte. Don Andrés Be-

5 Bien entendido que no es una oda en sentido estricto.

llo describió a *La agricultura de la zona tórrida* con un arte más delicado y armonioso; L. Lugones se contenta con ser exacto; no dispone ni acomoda entre sí los diferentes puntos de la obra; los productos del trabajo humano y de la tierra se siguen unos a otros en la enumeración del canto sin ningún lazo que los una. Así como es, la composición, interesa nuestra curiosidad en la inteligencia de su naturalismo sano y vigoroso, sin honduras ni alturas, a nivel de la realidad prosaica. El verso — endecasílabo asonantado — es fatigoso y contribuye a marcar en la forma el prosaísmo del fondo.

El tono general, a pesar de la grandeza de los asuntos, es familiar y sencillo en estas *Odas*. Lugones ha querido representar el heroísmo lo más humanamente posible y hasta con cierta bonhomía.

Rubén Darío había hecho en sus versos algunas citas poéticas de Dante, de Víctor Hugo, de Walt Whitman; Lugones aunque segundo más osado en esto, cita en los suyos frases de proclamas sociales.

Que el sol de la bandera no cobije intereses
Bastardos, proveyendo la igualdad de las mieses
Y la paz de los hombres con justiciero rayo;
Pues ya la Junta el mismo 25 de Mayo
Ordenó en su proclama, que el porvenir encierra:
«Llevad hasta los últimos confines de la tierra
La persuasión de nuestra cordialidad». Y el canto
De las primeras glorias con grito sacrosanto
Que habló en mares y cumbres como un viento profundo,
Nos predijo por libres, los plácemes del mundo.

No levanta a *Los próceres* hasta las nubes; no consiente en separarlos de nosotros; sabe que ha cumplido con ellos y con todos, dignamente, colocándolos a la altura de nuestros corazones.

Pues ellos nos dejaron en sus actos más bellos
El duro y el noble encargo de ser mejores que ellos.
Su probidad sencilla, su piedad grave y recta,
El porfiado heroísmo de su vida imperfecta,
El timbre igualitario que dieron a sus nombres,
Nos prueban que ante todo cuidaban de ser hombres.
Y lo que nos los torna más buenos y admirables
En los póstumos días, es que son imitables.

De igual modo canta de cerca a la naturaleza entrándose en sus entrañas y animándola con sus intenciones.

Yo que soy montañés sé lo que vale
La amistad de la piedra para el alma.
La virtud en los montes se humaniza...

Abre en la libertad de su belleza
Ojos mejores para ver la patria.

Personifica *A los Andes* sin prosopopeya, a la buena manera colosal de Víctor Hugo; los ve

En esa inmediación de ideal y cielo,

manejando sus raudales de aguas

Con grandes brazos de peñasco y leña,

envueltos en una manta de pámpanos por

La honestidad robusta de la parra.

El vuelo de sus cóndores le parece una expansión de palabra alada que levanta

Hasta el sol una sombra de montaña.

Composiciones sin arrebato, hechas con más reflexión y agudeza de sentido que entusiasmo, de sentimientos varoniles, estas *Odas seculares* radicalmente contrarias en su desarrollo al movimiento pindárico, son en la obra poética de Leopoldo Lugones su parte más amplia, más generosa y mejor.

Mayo 5 de 1914.

AMADO NERVO

Amado Nervo nació el 27 de agosto de 1870 en Tepic, ciudad de México que está sobre la costa del Pacífico. Su madre —según él cuenta— hacía versos que a nadie mostraba. Siguió en esto su ejemplo; pero los suyos fueron descubiertos en la casa paterna y de este modo lograron su primera publicidad. Trasladado a la capital escribió artículos y versos para la prensa y fue haciendo con los últimos sus libros.

Vivió como diplomático en París después de la gran Exposición Universal de 1900 en la misma casa que ocupaba Rubén Darío sobre Montmartre; recorrió varios países de Europa y ahora es, o era poco hace, secretario de la legación mexicana en la corte española.

Ha escrito en prosa varias obras. *Otras vidas; Almas que pasan, Ellos,* (1909); *Mis filosofías,* la primera formada con tres largos cuentos publicados antes separadamente: *El bachiller, El domador de almas y Pascual Aguilera.* Su producción en verso está reunida en los siguientes libros: *Perlas negras,* (1904), *Poemas,* (1894-1901), *Lira heroica, Jardines interiores* (1905), *El éxodo y las flores del camino,* y *En voz baja,* (1909). Ha confesado que a ser rico, hubiera escrito menos, quizá un solo volumen pequeño de «arte consciente, libre y altivo».

La poesía de Amado Nervo, es vaga como una lejanía crepuscular y confusa como una resonancia. Su tema casi constante es el amor, pero nunca lo canta sino en la tristeza del recuerdo o en la inquietud dolo-

rosa de una esperanza insegura y frágil. Su emoción se hunde hasta perderse en lo pasado y lo futuro y cuando algo la detiene un instante en la hora que transcurre, vive en ella como fuera del tiempo, de tan hecha que está su alma a los sentimientos extraños a las realidades presentes. Esta falta de contacto con lo inmediato y lo próximo no la priva de sentimiento. Parece que un temor de violentas e inesperadas sacudidas lo obligase a apartar de lo actual su corazón demasiado impresionable. Es la suya como las sensibilidades enfermizas que no resistiendo emociones fuertes viven solitarias, precavidas contra las contingencias del momento pero entregadas a un dolor cultivado con la fijeza instante de una sola idea.

Amado Nervo tiene toda su atención puesta en sí mismo. No ve del mundo más que las imágenes que su alma recoge, y ella no es un espejo fiel; todo lo altera y esfuma como la niebla. Hay en esta especie de aislamiento reflexivo una semejanza de reclusión religiosa. Amado Nervo es un enclaustrado de la vida. No es asceta ni penitente; su conciencia no abriga ni la sombra de un arrepentimiento. Mira el vivir humano sin odio ni disgusto, con desengaño y tristeza. Sabe que puede existir en la tierra una felicidad, pero no la busca ni la quiere. Sueña con una dicha íntima, formada por la correspondencia de su alma con otra capaz de igual delicadeza y dulzura. La vida es a sus ojos una tentación de felicidad que lastima y destruye a los seres hechos para el amor que él quisiera.

Ha dicho en una bonita composición con palabras de Kempis, el secreto de sus tristezas mundanas:

Sicut nubes, quasi naves,
velut umbra...

Ha muchos años que busco el yermo,
Ha muchos años que vivo triste,
Ha muchos años que estoy enfermo,
¡Y es por el libro que tú escribiste!

¡Oh Kempis! antes de leerte, amaba
La luz, las vegas, el mar Océano;
Más tú dijiste que todo acaba.
Que todo muere, que todo es vano!

Antes llevado de mis antojos,
Besé los labios que al beso invitan,
Las rubias trenzas, los grandes ojos,
Sin acordarme que se marchitan!

Mas como afirman doctores graves
Que tú, maestro, citas y nombras,
Que el hombre pasa como las naves,
Como las nubes, como las sombras...

Huyo de todo terreno lazo,
Ningún cariño mi mente alegra
Y con tu libro bajo del brazo
Voy recorriendo la noche negra...

¡Oh Kempis, Kempis, asceta yermo,
Pálido asceta, que mal me hiciste!
¡Ha muchos años que estoy enfermo
Y es por el libro que tú escribiste!

(A Kempis).

Su incurable melancolía no es a veces más que recuerdo nostálgico de sensuales deliquios.

Mano experta en las caricias,
Labios, urna de delicias,
Blancos senos, cabezal
Para todos los soñares,
Ojos glaucos, verdes-mares,
Verdes-mares de cristal...

Ya sois idas, ya estáis yertas,
Manos pálidas y expertas,
Largas manos de marfil;
Ya estáis yertos, ya sois idos,
Ojos glaucos y dormidos,
De narcótico sutil.

Cabecita auri-rizada.
Hay un hueco en la almohada
De mi tálamo de amor;
Cabecita de oro intenso,
¡Qué vacío tan inmenso,
Tan inmenso en derredor!...

(Triste).

La impresión de algo antiguo y desolado que pone frecuentemente en sus versos con una ansia indefinible de cosa extramundana, nace del oscuro sedimento de la existencia disipada en goces y penas sin claros recuerdos y del vago impulso de la sensibilidad ávida que no se fija en un objeto único y va dispersamente hacia todos. Un sensualismo sutil constituye sin duda alguna, el fondo humano de que brotan las ideales imágenes de sus ensueños casi místicos. Hay en la pureza de sus efusiones un trasporte pasional hacia las mujeres que al pasar por su camino le han dejado en el espíritu un fantasma incorpóreo de belleza corporal. La ternura que derrama es ternura que necesita, anhelo de caricias y cariños. Y sin embargo de todo se siente desligado, porque a nada aspira concretamente su corazón insatisfecho.

Yo vengo de un brumoso país lejano,
Regido por un viejo monarca triste...
Mi numen sólo busca lo que es arcano,
Mi numen sólo adora lo que no existe.

Tú lloras por un sueño que está lejano,
Tú aguardas un cariño que ya no existe;
Se pierden tus pupilas en el arcano
Como dos alas negras y estás muy triste.

Eres mía, nacimos de un mismo arcano
Y vamos desdeñosos de cuanto existe,
En pos de ese brumoso país lejano
Regido por un viejo monarca triste...

Nada lo atrae; ninguna realidad precisa marca un rumbo a sus pasos en la tierra; su vida inempleada y toda en vagos deseos es como una caravana errabunda sin destino.

Como blanca teoría por el desierto
Desfilan silenciosas mis ilusiones,
Sin árbol que les preste sus ramazones
Ni gruta que les brinde refugio cierto.

La luna se levanta del campo yerto
Y al claror de sus lívidas fulguraciones,
Como blanca teoría mis ilusiones
Desfilan silenciosas por el desierto.

En vano al cielo piden revelaciones;
Son esfinges los astros; Edipo ha muerto,
Y a la faz de las viejas constelaciones,
Desfilan silenciosas mis ilusiones
Como blanca teoría por el desierto.

Para semejante estado es posible el consuelo pero no la alegría. Esta hiere demasiado fuerte con sus risas las cuerdas en que está aún vibrante el dolor y reaviva en ellas sus notas no apagadas por completo. El silencio de la sonrisa compasiva conviene más a su delicadeza. El gesto lento y suave, la presencia solícita y lejana evitan los rozamientos exasperantes y amortiguan la pena.

Pasas por el abismo de mis tristezas
Como un rayo de luna sobre los mares,
Ungiendo lo infinito de mis pesares
Con el nardo y la mirra de tus ternezas.

Ya tramonta mi vida, la tuya empiezas;
Mas salvando del tiempo los valladares,
Como un rayo de luna sobre los mares
Pasas por el abismo de mis tristezas.

No más en la tersura de mis cantares
Dejará el desencanto sus asperezas;
Pues Dios que dio a los cielos sus luminares
Quiso que atravesaras por mis tristezas
Como un rayo de luna sobre los mares...

En la primera página de *El éxodo y las flores del camino* ha dicho la inestabilidad de su alma insaciable de ensueño y harta de las cosas y las situaciones reales. Amado Nervo es un peregrino en constante «éxodo»; abandona siempre con desencanto lo que antes buscó iluso. Va recogiendo a su paso «las flores del camino»; pero tal vez prefiere de ellas el perfume de emoción que ya marchitas guardan en la memoria, a la fragancia de su frescura.

Un *Viejo estribillo* repite en sus cantares tras cada una de sus ilusiones, el desengaño en que se desvanecen. El poeta cuyo amor se rompe siempre ante el misterio revelado, que sólo ama los ojos mientras ignora su matiz y las bocas mientras no ha escuchado su voz, persigue en cuanto lo rodea un espejismo de su propio ensueño. Marcha entre las asperezas del mundo en busca de un ideal que él mismo no conoce y va dejando en cuanto lo hiere el regalo de su sangre. En cada frustrada experiencia de amor, la mujer infiel a su sueño recibe a cambio de los pesares que le produce, un recuerdo imborrable de ternura infinita.

¡No puedes olvidarme; te condeno
A un recuerdo tenaz! Mi amor ha sido
Lo más alto en tu vida, lo más bueno,
Y solo entre los légamos y el cieno
Surge el pálido loto del olvido.

Me verás donde quiera, en el incierto
Anochecer, en la alborada rubia
Y cuando hagas labor en el desierto
Portal, mientras que tiemblan en tu huerto
Los monótonos hilos de la lluvia.

¡Y habrás de recordar! Esa es la herencia
Que te da mi dolor, que nada ensalma,
¡Seré cumbre de luz en tu existencia
Y un reproche inefable en tu conciencia
Y una estela inmortal dentro tu alma!

(Inmortalidad).

Entretanto la Bella que esperándole duerme «el sueño del bosque» envejece con él hora por hora; cuando por fin se encuentren no podrá ella brindarle más amor que un cariño de hermana condolida.

Asómate al espejo de esta fontana,
Oh noble caballero... ¡Tarde viniste!
Más aún puedo amarte como una hermana,
Posar en mi regazo tu frente cana
Y entonar viejas coplas cuando estés triste...

(La Bella del bosque durmiente).

Los años darán lentamente a su espíritu la resignación de un desencanto suave: ya no turbarán su reposo las imágenes del ensueño imposible; sus desventuras serán memorias gratas.

Lo sé: la Vida pasa nevando en nuestra frente
Con sus lentas nevadas, cuyo armiño luciente
Ya no se funde nunca... Blanquea nuestro pelo
«El polvo del camino» como dijo Longfellow,
Y acaso hay en mis sienes algún rizo de plata...

—«Dejad que las cortemos», piden riendo Cata
Y María. Yo aplaco las actitudes fieras
Con que mueven sus dedos las felonas tijeras
Y enfadado respondo: «¡Locuelas, más respeto!
Cada una de estas hebras esconde mi secreto.

¿No os parece cortarlas harto cruel cautela
Si son como un camino, si son como una estela,
Si son como un retoño
De paz, como pistilos de la flor de mi otoño?»

«No las cortéis, oh Cata; no las cortéis, María,
Porque pensáis que acusan irreparables daños.
Que sienta bien al oro de mi sabiduría
La plata de mis años.»

En una quietud no interrumpida con bruscos sobresaltos de engañosas esperanzas y vanos deseos, gozará a su alrededor especialmente en la hora del crepúsculo, en los días del otoño, en las mujeres, en las niñas, la belleza, la gracia, la dulzura, que antes huían ante su loco afán de posesión. Su retraimiento no romperá entonces el misterio de las cosas. Amará en la realidad, con sosiego como fugaz aparición, lo que perseguía inútilmente como realidad en sus sueños. Nunca habrá contemplado con más deleite la fragilidad de las cosas y los gestos femeninos que ha cantado en sus versos.

Esta niña dulce y grave
Tiene un largo cuello de ave,
Cuello lánguido y sutil
Cuyo gálibo suave
Finge proa de una nave,
De una nave de marfil.

Y hay en ella cuando inclina
La cabeza arcaica y fina,
— Que semeja peregrina
Flor de oro — al saludar,
Cierto ritmo de latina,
Cierto porte de menina,
Y una gracia palatina
Muy difícil de explicar...

Tiene ya oro de la sabiduría que la edad atesora en cabezas encanecidas, la composición en que Amado Nervo, formula y dice a Dios su propósito de bien vivir de acuerdo con la belleza y por amor de ella.

Señor, sin esperanza de un bien terreno
Ni celeste, sin miedo de tu grandeza,
He de ser bueno, en nombre de la belleza,
Del ritmo y la armonía que hay en ser bueno.

Y quiero estar sereno, siempre sereno,
Como la santa madre naturaleza
En las tardes de otoño, con la realeza
De un mar que late en calma como un gran seno.

Y quiero amarte sobre seres y cosas,
Porque de las criaturas esplendorosas
Eres el Arquetipo y el Soberano:
¡Porque encarnas en todas las mujeres hermosas,
Porque enciendes los astros y perfumas las rosas
Y dilatas la hondura del rebelde océano!

(No me mueve mi Dios para quererte. . .).

Desde las primeras hasta las últimas poesías de Amado Nervo, puede seguirse el desarrollo progresivo de una personalidad cuyos caracteres delineados con rasgos muy imprecisos y tenues, son la sensibilidad vaga más capaz de resonancia que de agudeza en las impresiones, la imaginación borrosa y el gusto de lo suave,

de lo íntimo. De todo esto ha surgido en su obra un idealismo de apariencia espiritual y sin embargo contaminado con delectaciones sensuales.

Amado Nervo es menos sentimental y místico de lo que generalmente se piensa. Su tristeza es un pecado de la carne ansiosa de exquisitos deleites y privada por sus mismas exigencias, de ellos. Sólo el sensualismo vulgar se complace fácilmente. El gusto educado en el conocimiento de la belleza perfecta, opone a las satisfacciones ordinarias un ideal cuya eficacia reside en el propio sensualismo. En toda la obra poética de Amado Nervo consagrada a la tristeza, el dolor no tiene una sola expresión violenta. La sensibilidad del poeta es más delicada que profunda. Por eso compone con arte sutil y exquisito sus manifestaciones.

Su imaginación lo ha llevado unas veces a representar imágenes muy finamente trabajadas como si tuviera delante de los ojos un modelo y fuese notando con toda exactitud su figura y sus movimientos, y otras al contrario, a esfumar y perder por completo las líneas en una vaguedad nebulosa. De ambos procedimientos hay en los versos transcriptos ejemplos patentes. La necesidad del detalle nimio en un caso y la falta de todo color y contorno en el otro, revelan por igual una imaginación poco poderosa y clara. Esta visión imprecisa de las cosas y su sensibilidad triste debían inclinar a Amado Nervo hacia la posición o actitud que es característica en su obra. El poeta dice en ella su exaltación, su trasporte y calla o indica apenas el objeto de sus ansias. De aquí su engañoso misticismo, esa aparente aprehensión íntima y oscura de lo inmaterial, la inquietud de la sensibilidad no excitada por ningún objeto determinado.

Estas cualidades personales han adquirido por natural tendencia y efecto de la cultura, todo el refinamiento que la civilización ha pòdido comunicarles. El simbolismo en la poesía francesa moderna y Verlaine han contribuido seguramente a despertar en Amado Nervo el gusto fluctuante entre el misterio y la sensualidad. Verlaine tiene en sí todo lo que Amado Nervo pone de fundamental en su poesía. En éste la religiosidad es menos cristiana y el sensualismo sin amargura ni depravación; pero ambos funden de igual manera en un sentimiento de voluptuosidad dulcemente triste y sensual la poesía del espíritu y la carne y ambos aspiran a una misma forma de amor hecha de compasivas condescendencias fraternales y supremos deliquios.

Amado Nervo ha abandonado poco a poco en su obra cierta complejidad discordante mal unificada en sus primeras poesías. Pasado el momento de la desorientación juvenil ha buscado en sus versos una armonía de claridad y sencillez. No siempre vence las dificultades que un ideal semejante opone a su labor de artista; aun en sus mejores poesías hay expresiones descompuestas, giros desordenados, elementos inútiles utilizados para constituir el verso.

Los ritmos preferidos y más comunes en Amado Nervo son los flotantes y tranquilos. Sus versos más frecuentes son el endecasílabo de acentuación débil, el alejandrino, el dodecasílabo de hemistiquios y miembros de siete y cinco sílabas y el octosílabo acentuado en la tercera sílaba. Son también los que más convienen al sentimiento igual y uniforme de su poesía interior y serena.

Amado Nervo es un poeta excelente. De sus libros ya publicados podrá sacar cuando quiera, los materiales

necesarios para formar un volumen «breve y precioso» como el único que hubiera querido escribir. Para que fuese perfecto tendría apenas que corregirlo en los detalles.[1]

Abril 15 de 1914.

1 Ya escritas estas páginas he leído un nuevo libro en verso de Amado Nervo, *Serenidad*. En él como en los anteriores, une el poeta a la ligereza del tono en la forma, una unción de sentimientos íntimos e inefables. Las cosas más fútiles despiertan en su corazón ecos recónditos Tal vez hay demasiada artificiosidad en su tendencia a lo sencillo. Sus divagaciones sentimentales degeneran fácilmente en *metafisiqueos*. Lo menos bueno del volumen son las *Rimas irónicas y cortesanas;* lo mejor es su parte de ensueño y melancolía, unas cuantas composiciones sueltas que el lector buscará con sumo agrado para recibir el contento de encontrarlas

JOSE SANTOS CHOCANO

José Santos Chocano es originario de Lima y ha nacido según datos no muy seguros el año 1867. Su primer libro, *Iras santas,* fue publicado en 1895: él debía tener entonces, a ser exacta la anterior noticia, de veinte y siete a veinte y ocho años y esta es mucha edad para quien goza concepto de precoz y lo ha sido realmente como Chocano, si no en las letras, en la política. [1] No revela en su obra estudios previos de mucho alcance. A los veinte años era encarcelado en su patria por agitador y poco después se le desterraba de ella. Estaba en esa época afiliado al partido socialista y se mostraba ardiente revolucionario de palabra. Su socialismo no parece muy sólido ni razonable en sus versos: proclaman éstos la igualdad fraternal en la vida porque todos venimos a ella en el nacimiento y la abandonamos en la muerte, sin diferencia de condiciones. El argumento pudo satisfacer a su autor como original, pero no, indudablemente a los conservadores ni menos a los socialistas, como fuerte.

Santos Chocano enfurecido contra la tiranía y los déspotas no estaba entonces para reflexionar sobre sus opiniones. Tal vez en buena y hasta en mala prosa hubiera defendido mejor su causa. En verso, cumplía su propósito encendiendo el entusiasmo en pechos ya ganados a sus ideas. Quería ser como Víctor Hugo un

1 *La epopeya del Morro* fue publicada en 1899. J. S. Chocano la llama en *¡Fiat lux!* "poema de mis veinte años".

conductor de pueblos, un *poeta-guerrero* un *guerrero-cantor*. No hay sitio de inspiración y trabajo para los poetas subversivos como la cárcel. Santos Chocano supo aprovechar sus días de prisión haciendo versos que iguales a los compuestos fuera de ella, tuvieron un timbre de mayor grandeza, el de la persecución, el del martirio heroico. ¡Hasta en la cárcel fue revolucionaria la poesía juvenil de José Santos Chocano! Amenazó terriblemente a los opresores del pueblo.

> ¡Los hundiré en la cárcel de mis versos
> Y como reja les pondré mi lira!

—dijo una vez; pero quizá los apuros de la derrota le parecieron más dignos de sus ánimos que la omnipotencia del triunfo y se preparó a afrontar con su último esfuerzo, ya roto el corazón, al tirano victorioso:

> ¡Alzaré en alto mi tronchada lira
> Y se la romperé sobre la frente!

Más tarde en efecto iba a romper su lira revolucionaria; pero no de esa manera.

Al frente de su libro *Alma América* estampó estas palabras condenatorias: «Ténganse por no escritos cuantos libros de poesías aparecieron antes con mi nombre». Recogió después bajo el título *¡Fiat lux!* las composiciones de sus primeras obras que a su juicio podían convivir con *Alma América* y si bien renueva en *Corazón abierto* el propósito de encarcelar tras su lira a los malvados, no hay en el libro ninguna página verdaderamente revolucionaria. El poeta al desechar sus primeras poesías ha borrado de su obra sus antiguas ideas.

Santos Chocano ha recibido premios de ateneos, cargos diplomáticos y subvenciones oficiales. Actualmente olvidado por completo del pueblo se ocupa de sí mismo y de su poesía. Ventura García Calderón en su libro *Del romanticismo al modernismo* lo presenta jactándose en actitud teatral y con ademanes abiertos, de su doble acción política y poética. Lo mismo dice que ha evitado una guerra internacional o que prepara el equilibrio americano y que en Homero y Víctor Hugo hay metáforas a su modo o que hasta los bogos del Magdalena saben de memoria sus poesías. La prensa ha divulgado con probable exageración la novela de sus aventuras personales no siempre decorosas. Se ha afirmado que un auto de prisión a consecuencia de una estafa, lo mantiene alejado por ahora de España y del Perú. El ha confesado algunas caídas explicables:

Los hombres no comprenden el milagro
De mi virtud en la mitad del vicio.
Como a mirar las nubes me consagro
Pongo a veces el pie en el precipicio.

Pero ha mostrado serenamente más orgullo por su poesía que preocupación por sus faltas:

Grande en mis pequeñeces, pedí a los potentados
Y partí su limosna con los necesitados;
Pequeño en mis grandezas, hice el bien que podía,
Pero desprecié a veces al que lo recibía...

Y por eso a manera de Ulises que tenía
Ese su arco que el solo manejaba, un buen día
Recibí de las manos paternales de Apolo
¡Esta lira de bronce que sé pulsar yo solo!

La obra de Santos Chocano es considerable. Se citan de él varios dramas probablemente inéditos

y los siguientes libros de poesía lírica: *Iras santas*, impreso en tinta roja, *En la aldea*, con tinta azul, aunque compuesto el segundo en 1893, publicados ambos en 1895, *Azahares* (1896), *La epopeya del Morro* (1899), *El canto del siglo*, *La selva virgen* (1900), *Alma América* y *¡Fiat lux!* (1908).

José Santos Chocano ha escrito en *Alma América* y repetido en *¡Fiat lux!* que «en el arte caben todas las escuelas como en un rayo de sol todos los colores». Esta máxima generosa adquiere bajo su pluma el valor de una divisa personal. En su último libro hay tres secciones tituladas *Poemas clásicos*, *Poemas románticos* y *Poemas modernistas*. El poeta quiere ser ampliamente comprensivo y universal; su poesía revela efectivamente cierta variedad en su estilo. Esta no se halla sin embargo separada en secciones distintas como Santos Chocano lo cree, sino al contrario mezclada en una confusión indisoluble. Su clasicismo es la cosa más romántica del mundo; tiene una violencia que rompe todas las normas y medidas y va a través de Víctor Hugo casi hasta la altura de Esquilo. Hay paganía pero no paganismo en sus versos. Nadie se lo reprochará, porque ello es signo de que el poeta pertenece tan íntimamente a su tiempo que no sabe penetrar en otro.

El fondo verdadero de Santos Chocano es el romanticismo impetuoso. La renovación literaria de estos últimos años encontró en el poeta una personalidad ya formada y no pudo influir sobre él sino exteriormente en su técnica y alguna vez en sus preocupaciones ideológicas sin modificar su carácter. «Mi poesía es objetiva; — escribe — y en tal sentido sólo quiero ser el poeta de América». Se declara además parnasiano. Su filiación sin embargo debe buscarse en Víctor Hugo

más que en Leconte de Lisle. Sólo en excepcionales cuadros hechos con deliberado propósito de impersonalidad puede admitirse que existe cierto parnasianismo. En general maneja y transforma la realidad metiéndose en ella como Víctor Hugo: tiene su misma tendencia hacia lo exterior; como él gusta de representar con exageración lo enorme y se complace en lo primitivo y en lo cósmico.

Era pues casi fatal que nacido en América, se impusiera un día la misión de cantar su naturaleza y su historia. Pudo servirle de estímulo en la empresa el ejemplo de Víctor Hugo, en *La Legende des Siècles* y de Leconte de Lisle en los *Poèmes Barbares.* Desde que concibió esa idea fue dueño de un destino glorioso y pudo abominar con justo derecho de toda su obra anterior.

En la *Dedicatoria* de *Alma América, A S. M. C. Don Alfonso XIII* ha dicho en un verso el tema del libro:

Os quiero dar la América intacta en mi canción.

Un soneto, *Troquel,* precisa en admirable modo su intento de poeta americano:

No beberé en las linfas de la castalia fuente,
Ni cruzaré los bosques floridos del Parnaso,
Ni tras las nueve hermanas dirigiré mi paso;
Pero al cantar mis himnos levantaré la frente.

Mi culto no es el culto de la pasada gente,
Ni me es bastante el vuelo solemne del Pegaso:
Los trópicos avivan la flama en que me abraso;
Y en mis oídos suena la voz de un Continente.

Yo beberé en las aguas de caudalosos ríos,
Yo cruzaré otros bosques lozanos y bravíos,
Yo buscaré otra Musa que asombre al Universo.

Yo de una rima frágil haré una carabela;
Me sentaré en la popa; desataré la vela;
Y zarparé a las Indias como un Colón del verso...

La naturaleza inanimada o viva del Nuevo Continente no le ha inspirado su mejor poesía. No se abandona a la impresión que de ella recibe, —Santos Chocano jamás se abandona a cosa alguna,— ni logra penetrarla con sus sentimientos. Un tumulto de imaginaciones y con frecuencia de solas palabras, —lo que García Calderón llama su «asombro locuaz», — lo invade y domina frente a los aspectos del mundo americano. *El Alma primitiva,* y algunas partes de *El derrumbamiento* confirmarán al lector en este juicio. Santos Chocano ha desarrollado en muchos sonetos imágenes sugeridas ya por los fenómenos de la naturaleza muerta, ya por la fauna o la flora continentales. A menudo vuelve en ellos sobre los mismos pensamientos con idénticas figuras y expresiones: los Andes son siempre una serpiente gigantesca; las cuevas, los pantanos, los lagos, los charcos bostezan siempre... A veces la idea contrasta por su artificialidad, con el tema; así *El maíz* pródigamente derrochado en la naturaleza aparece en su planta saliendo de la tierra como un estuche de oro apretado en la mano de un ladrón.

La leyenda, la historia, la vida humana de la América española en sus manifestaciones de fuerza y heroísmo tienen probablemente el mejor intérprete actual de su poesía en Santos Chocano. Ha cantado las civilizaciones indígenas, la conquista, la colonia, la independencia, el porvenir de las repúblicas americanas; ha celebrado sus héroes y descripto los tipos criollos. El tema americano ha traído a su inspiración el re-

cuerdo glorioso de España y el poeta le ha destinado algunas de sus poesías mejores. El mismo se considera algo español y lo dice en dos sonetos magistrales:

Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
Mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
Con un vaivén pausado de hamaca tropical...

Cuando me siento Inca, le rindo vasallaje:
Al Sol que me da el cetro de su poder real;
Cuando me siento hispano y evoco el coloniaje,
Parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Mi fantasía viene de un abolengo moro;
Los Andes son de plata, pero el León de oro,
Y las dos castas fundo con épico fragor.

La sangre es española e incaico es el latido;
Y de no ser poeta, quizás yo hubiese sido
Un blanco aventurero o un indio emperador!

(Blasón).

Pasan por mis estrofas los Virreyes egregios
Y las líricas damas de otros tiempos de amor;
Pero en verdad si entonces canto los florilegios
Y las fiestas galanas, canto un canto mayor

Cuando me dan las selvas vírgenes sus arpegios
Y su orgullo los Incas y Pizarro su ardor,
Y así soy en la pompa de mis cánticos regios,
Algo precolombino y algo conquistador.

Soy épico dos veces, y estoy enamorado
Del Sol que hay en mi fina coraza de soldado
Y del León rampante que ilustra mi broquel:

Tal el verso en que canto del Virrey la fortuna.
Es un sol que en las tardes le da un beso a la luna
O un león que en los labios tiene un poco de miel

(Símbolo).

En la *Crónica Alfonsina* canta la amistad de España y América y más precisamente un cambio ideal

—¡Maravillosa idea
Que al través de dos mundos y cuatro siglos crece! —

entre el pensamiento y el ensueño que nos vienen de la madre patria y el valor, el heroísmo y la fuerza que van del Nuevo Mundo a ella. En la composición valen más el tema y algunos detalles que el desarrollo: choca irremediablemente que la ofrenda americana esté representada en personajes españoles y aunque es realmente exacto que en España hay una *insinuación de aurora,*[2] no por eso cabe asegurar que nos vienen de ella el pensamiento y el arte. Nuestra vitalidad americana pudiera ser tributo digno y apropiado a la gloria de España, no el valor y el heroísmo; que ella es tan rica en esto como nosotros. Mandarle el Cid y Jimena ¿es acaso más que restituirle lo suyo?

Constituyen la parte más perfecta en la obra de Santos Chocano, sus pinturas de héroes conquistadores o indígenas y los episodios bárbaros de guerra y sangre. Santos Chocano es en su admiración por la fuerza, aun la brutal, un Alejandro Dumas de América.

Mis versos son a modo de un ímpetu sin brida

—exclama. Todo él es un empuje volcánico. Por eso más acomodados a su temperamento, los cuadros de violencia son los que mejor hace. Así, el retrato de *Cuacthemoc* en el *Tríptico heroico:*

2 "Insinuación de brisa" —ha dicho Rubén Darío.

Solemnemente triste fue Cuacthemoc. Un día
Un grupo de hombres blancos se abalanzó hasta él;
Y mientras que el imperio de tal se sorprendía,
El arcabuz llenaba de huecos el broquel.

Preso quedó; y el indio que nunca sonreía,
Una sonrisa tuvo que se deshizo en hiel.
— ¿En dónde está el tesoro? —clamó la vocería;
Y respondió un silencio más grande que el tropel...

Llegó el tormento... Y alguien de la imperial nobleza
Quejóse. El héroe díjole irguiendo la cabeza:
— ¡Mi lecho no es de rosas! — y se volvió a callar

En tanto al retostarle los pies chirriaba el fuego,
Que se agitaba a modo de balbuciente ruego,
¡Porque se hacía lenguas como queriendo hablar!

o la escena titulada: *La cabeza de Gonzalo,*

En dos picotas fijas dos testas cercenadas [3]
En medio del camino destácanse altaneras:
La una es la de un viejo de carnes como ceras;
La otra es la de un joven de vívidas miradas.

Ya Carbajal no tiene pupilas animadas;
Pero las de Gonzalo relumbran como hogueras:
Parece que en el fondo miran flotar banderas,
Caracolear caballos y entrechocar espadas.

Los ojos moribundos, en trágica revista,
Viajan por el Dorado, sueñan en la Conquista;
Y siéntense encendidos en resplandores rojos..

Un cóndor, que atraviesa volando indiferente,
Ve ese dolor; y entonces baja... y piadosamente
Al golpe de su pico, revienta los dos ojos.

3 En el texto en lugar de "dos testas cercenadas", se lee "cabezas cercenadas" sin artículo ni indicación de número. Creo que el soneto merecía por bueno una corrección.

La situación presente de América en los versos de Santos Chocano no es más que un motivo o pretexto para presagiar el futuro. Su musa ha anunciado a nuestro continente y a la humanidad toda una era de paz y trabajo. Ella enseña

Que el trabajo no es culpa de un Edén ya perdido
Sino el único medio de llegarlo a gozar

y señala sobre el centro del mundo, que será el país de Amazonas, una raza nueva:

El Adán fue del Norte, fue latina la Eva.

Es sensible que entre nuestros días y esa visión interponga la guerra su amenaza, pero no hubiera sido nunca de otro modo aunque la realidad augurase un desenvolvimiento pacífico; porque Santos Chocano que adora la fuerza, ve su demostración más patente en los choques terribles de la guerra tumultuosa.

Se ha dicho que este poeta sabe también ser delicado: es un error; jamás ha dado un solo indicio de serlo. Varias composiciones, — *El ala del ñandú* puede ser ejemplo, — descubren el capricho de lucir cualidades que no tiene y sirven al mismo tiempo contra su pretensión para evidenciar cuáles le faltan. Nunca ha acertado a representar un gesto de gracia ni a decir una emoción suave.

Los versos más usados por Santos Chocano son el alejandrino común y el endecasílabo con muy contadas desviaciones del tipo clásico.

Ha empleado también la métrica de pies compuestos de varias sílabas y versos con más de dos miembros. Así *La elegía del órgano, El alma primitiva* y *Los caballos de los conquistadores* están hechos con pies

anapésticos o sea trisilábicos acentuados en tercera; *En la Armería Real, Bajando la cuesta* y *El Salto del Tequendama* tienen versos cuyos miembros son respectivamente tetra, penta y exasilábicos con acentuación en tercera, cuarta y quinta sílabas por orden de casos; *Ante las ruinas* y *El tesoro de los Incas* están hechos con versos de diez y siete sílabas construidos con un heptasílabo y dos pentasílabos:

Parece que estoy viendo | sobre las cuestas | de una montaña
Un templo incaico en ruinas | que el sol en oro | y en sangre [baña;

en *El himno a la voluntad* hay otro verso de diez y siete sílabas formado con un heptasílabo y un decasílabo de acentuación obligada en tercera, sexta y novena:

Voluntad es la clave | con que Alcides sacude el Olimpo.
Voluntad el escudo | con que Alcides se lanza al fragor.

Ninguna de estas formas debe confundirse con el verso libre: todas están sometidas, aún más que el verso clásico, a leyes rigurosas y fijas. Santos Chocano ha ensayado en la composición *Momia incaica* una nueva forma de dodecasílabos compuesta de dos miembros, el primero penta y el segundo heptasilábico.

No es este poeta un perfecto hablista; sus locuciones son a menudo irregulares. El mismo podría corregir sus descuidos; pero no lo hará: siempre será en él un alarde a su parecer característico de grandeza, el desprecio de las pequeñas incorrecciones.

Abril 20 de 1914.

FIN DEL TOMO I

VOLUMENES PUBLICADOS

1. — Carlos María Ramírez: Artigas.
2. — Carlos Vaz Ferreira: Fermentario.
3 — Carlos Reyles: El Terruño y Primitivo.
4 — Eduardo Acevedo Díaz: Ismael.
5. — Carlos Vaz Ferreira: Sobre los problemas sociales.
6. — Carlos Vaz Ferreira: Sobre la propiedad de la tierra.
7. — José María Reyes: Descripción geográfica del territorio de la República O. del Uruguay. (Tomo I).
8. — José María Reyes: Descripción geográfica del territorio de la República O. del Uruguay. (Tomo II).
9 — Francisco Bauzá: Estudios literarios.
10 — Sansón Carrasco: Artículos.
11. — Francisco Bauzá: Estudios constitucionales.
12 — José P. Massera: Estudios filosóficos.
13 — El Viejo Pancho: Paja brava.
14. — José Pedro Bellan: Doñarramona.
15. — Eduardo Acevedo Díaz: Soledad y El combate de la tapera.
16. — Alvaro Armando Vasseur: Todos los cantos
17 — Manuel Bernárdez: Narraciones.
18. — Juan Zorrilla de San Martín: Tabaré.
19. — Javier de Viana: Gaucha.
20. — María Eugenia Vaz Ferreira: La isla de los cánticos.
21. — José Enrique Rodó: Motivos de Proteo. (Tomo I).
22. — José Enrique Rodó: Motivos de Proteo. (Tomo II).
23 — Isidoro de María: Montevideo antiguo. (Tomo I).
24 — Isidoro de María: Montevideo antiguo. (Tomo II).